



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULA

Ana Luiza Britto Cezar de Andrade

A casa da memória

Florianópolis

2019

Ana Luiza Britto Cezar de Andrade

A casa da memória

Memorial Descritivo Acadêmico apresentado como requisito para o Concurso de Titular de Carreira do Magistério Superior.

Este memorial está baseado na RESOLUÇÃO NORMATIVA Nº 114/2017/CUn, DE 14 DE NOVEMBRO DE 2017 que estabelece os critérios e os procedimentos para a concessão das progressões e promoções na Carreira do Magistério Federal no âmbito da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis

2019

Agradecimentos

Aos colegas que vão ler este trabalho, espero que seja mais prazer que trabalho!

Ao NEBEN, Núcleo de Estudos Benjaminianos, por nossas reuniões com debates tão produtivos e tantas contribuições.

A Luiza Kaviski Faccio, pelo seu meticuloso trabalho de diagramação e revisão.

Aos professores e alunos que me auxiliaram todos esses anos por sua atenção, por seu respeito e carinho.

Aos orientandos, por trocas tão compensadoras.

Casa da memória

INDICE

Casas do olhar/olhar de casas: o corpo, o gesto, o livro.....	6
Prenúncio de publicidade.....	12
Cortázar e as passagens entre a casa e a rua.....	19
Notícias de jornal invadindo a habitação.....	22
Casa abandonada: a imagem do tempo de Virginia Woolf.....	23
<i>O hostes</i> na casa: Clarice e Cortázar.....	25
<i>O infamiliar</i>	26
Casa desmoronada.....	27
O conjunto da casa grande e a senzala e o “contrapunteo” barroco de Ortiz.....	29
Casagrande/ portões da “história”.....	35
Mapas de saudade.....	36
Benjamin e as sombras da história.....	38
Casa grande/ casa Capuava	39
O dobrar-se da folha como ato de de leitura	41
Ler cascas, como folhas de um livro, num chão que berra.....	42
Tempos industriais: as ruínas das casas	48
Da picada de inseto às alegorias	50
Um balcão que cai, uma cadeira que oscila: entre o dentro e o fora da casa	52
O limite da criação	53
A traição do olhar em Dom Casmuro	57
Os olhos	58
Lacan e o aturdido: o infame do lar (o infame do olhar) na <i>infamiliar</i> escuta	59
A foto e a traição do olhar.....	62
A foto e a infâmia do olhar.....	63
O “eu” muda de casa.....	64
Olhar o lar/ o lar do olhar melancólico e a síndrome atrabiliária.....	67
O cachimbo.....	69
A casa e suas dependências : a saída das mulheres na arte de Cícero Dias.....	82
A casa suspensa no ar : o gesto poético de torção (Cícero Dias).....	84
A poesia como imagem que se queima.....	86
Gesto de torção de Cícero Dias: Eu vi o mundo... e ele começava no Recife.....	91
Reminiscências da infância em Bandeira.....	94
Salto caravaggesco/carnavalesco.....	96
Palavra, murmúrio, boca fechada e boca aberta.....	99
O salto caravaggesco e a queda da aura em Palazzeschi e Bandeira.....	100
Eu vi o meu quarto... e ele estava suspenso no ar (Bandeira cita Cícero).....	101
Ainda a infância.....	105
Devir animal/humano. Kafka e a (des) construção.....	110
O <i>noivado</i> com a técnica moderna: Osman Lins e a fotografia	113
Desleituras.....	118
O leque, um objeto abandonado da casa/ o leque precursor do livro.....	121

O livro como casa do escritor: um olhar de dentro para um olhar para fora.....	129
A casa de imprensa do escritor.....	132
Tipografia: um subterrâneo pulsante.....	137
A tinta negra de Natividade.....	152
Anexo.....	164

A casa da memória

Casas do olhar/olhar de casas: o corpo, o gesto, o livro

Pensar a casa como construção humana, ou um espaço enfeixando um leque de sentidos difundido nas diversas áreas do saber, e, para além das suas transformações históricas e ficcionais através dos tempos. A casa, mais do que poder ser vista em sua extensão espacial e simbolicamente como corpo, como gesto e como livro, é tema que aqui se busca ao ser percebido no cruzamento entre literatura, artes e estudos sócio-culturais. A casa, segundo a politização estética, com Walter Benjamin¹, a partir de sentidos derivados do arquivo, do tempo e da imagem². A casa na arquitetura (*stricu sensu*) ao refletir, em sua construção, seja como abrigo seja como túmulo, tanto o sentido protetor da vida como o seu contrário: o lugar da morte, o mausoléu. Antropologicamente, o mausoléu já guardaria, então, o sentido totêmico de sua herança como um arquivo a ser transmitido para a geração seguinte, como uma casa-brasão. Mas, socialmente, considera-se a casa inclusive como barraco de favela, com Carolina Maria de Jesus, em sua contra-arquitetura. Como linguagem, a casa adquire o sentido psicanalítico de habitação no processo de subjetivação; já na literatura, ela diz respeito ao ler e ao escrever (a casa da escrita), mas, antes de tudo, aos seres humanos, como escreve Drummond em uma crônica: as casas “nascem, vivem, adoecem e morrem, como as pessoas. Muitas duram menos que uma vida comum. Outras têm o privilégio de

¹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Tradução do alemão e seleção das variantes de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. 1ª. Ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.

² Aderi há mais de uma década a linha de pesquisa *Arquivo Tempo Imagem* por ser a mais benjaminiana delas, justamente ao pensar nossa situação cultural criticamente, um apoio para o pensamento crítico que é, desde o início, de resistência: Arquivo é memória, essencial para chegarmos às causas primeiras dessa situação em que estamos... É Tempo, que no dizer de Jacques Derrida, seria “impossível”, se compararmos a um “tempo de gratuidade” antigo. Nosso tempo é impossível, um tempo racionalizado, tempo que é capital, ou seja, é dinheiro, impulsionado historicamente pelo capitalismo tardio a partir do tempo turbulento do nazismo, na segunda guerra, do qual decorreram o terror e as catástrofes atuais. Esse tempo de catástrofes volta com muitos agravantes. E o terceiro termo da linha: Imagem. Evidentemente que somos da Literatura e seu instrumento é a palavra, mas, ao nos apoiarmos no pensamento crítico de Walter Benjamin, percebemos a literatura como arte, e assim como todas as artes, uma arte em transformação no tempo. A arte na era de sua reprodutibilidade técnica é fundamental leitura em nossa linha de pesquisa. E daí pensarmos o livro como expressão da literatura (Mallarmé) e que, assim como a casa o corpo, os gestos e todos os objetos, se transformam, ao se reproduzirem tecnicamente, o que precisa ser visto em conjunto com a ascensão paradigmática da imagem.

durar séculos, mas acabam morrendo também.” (“A matriz desmoronada”) Mais que tudo, com Didi Hubermann, olhar e ser olhado pelas casas.³

Interessa-me aqui, sobretudo, a passagem da casa que vai do século XIX ao XX conforme aos aperfeiçoamentos e à maior divulgação da imprensa, quando houve importantes deslocamentos de sentidos sofridos pela palavra, de acordo com o que Walter Benjamin nos ensina sobre a conseqüente ameaça de desaparecimento do contador de histórias. Nessa época, as casas literárias brasileiras apresentam mudanças sensíveis como reflexos histórico-sociais de sua entrada na modernidade. E daí também a importância do modo como se fazem à diferença das européias, no sentido em que seus laços afetivos se formam, se desfazem ou se deformam e finalmente se fragmentam, nos limiares entre a casa grande e a senzala. Mais que isso, porém, na literatura, principalmente, as casas surgem enquanto relativas ao tempo em que aparecem nos romances, contos, crônicas, e em suas desdobras folhetinescas.

Desprendem-se das casas os quadros de escravidão dos quais emergem as classes laboriosas/perigosas de que fala Marlyse Meyer em *O Folhetim*⁴, ao tratar das "vítimas-algozes"⁵ que propiciaram a identificação com a nova forma jornalística do folhetim e chamam a atenção para os fundamentos de nosso corpo social histórico; quadros esses que possibilitam a extração de cenas representativas de verdadeiras ficções críticas colhidas a partir de seus "mistérios" como de seus "tableaux": assim como se reproduziram os folhetins de "mistérios" a partir de "Os Mistérios de Paris" e "Os Mistérios do povo, ou uma história de uma família de proletários" de Eugène Sue, esses mistérios nasceram dos "tableaux", forma descontínua da narrativa longa, preferida dos folhetinistas historiógrafos em seu lugar cultural de fusão de memória individual e coletiva⁶.

Ora, decifrar os "mistérios" dos "tableaux" ou os fantasmas da escravidão não só nos remete à economia fundacional de uma casa histórica e social, como também significa retraçar a genealogia da casa, do modelo institucional literário em seu valor emblemático de pertença, passando da casa social do romance burguês europeu ao modelo industrial reprodutivo de formação capitalista que sintetiza o funcionamento de um todo, que vai passar do conjunto casa grande e senzala, aos sobrados e mucambos dos inícios da urbanização: ou

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. O interminável limiar do olhar. *O que vemos o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p.231.

⁴ MEYER, Marise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.396.

⁵ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Vítimas Algozes. Quadros da Escravidão*. Estabelecimento do texto e notas Raquel Teixeira Valença. Introdução Floa Sussekind. Fundação Casa de Rui Barbosa. São Paulo Scipione, 1991.

⁶ BOLLE, Willi. Alegoria, imagem tableaux. In *Artepensamento*. Org. Aduauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.419.

seja, da casa do campo à da cidade, e, concomitantemente, da natureza como matéria prima, à segunda natureza, a industrial. Desse modo, como uma arqui-estrutura de memória (arquivo e esquecimento) a casa se representa em "cenografias" (ou cenas gráficas) de mistérios, deslocando-se através do tempo, ao deixar seus traços ancestrais assim como as bases de uma herança, e seu lugar de origem coincidente ao lugar da perda no aparecimento do fantasma. Já Stephen Dedalus de James Joyce define o fantasma como um "homem que se desvaneceu ate ser impalpável, por morte, por ausência, por mudança de costumes"⁷.

A questão genealógica das casas é uma leitura que se impõe em "Uma casa assombrada"⁸ (1921) de Virginia Woolf, quando a temporalidade espacializa-se na "casa assombrada" como uma zona de "différance", no "sempre já mas ainda não" de uma origem que é efeito de seus efeitos, fantasmas incorporados do desafio entre ler e escrever a casa. Trata-se, portanto, de uma construção moderna enquanto "casa literária" que se esvazia, ao dobrar-se sobre si mesma como que atrás de seus fantasmas. Estes, cifrados na trama como "par espectral" em busca de um tesouro escondido, funcionam a partir da própria casa, que se torna uma casa da memória com a inscrição de suas imagens enigmáticas: território textual de cujos interstícios emerge a leitura de outras casas. Os fantasmas revivem ou renascem da indeterminação do ponto de vista entre os enunciados, o "nós", o "eles", o "vocês", e a enunciação que se multiplica aos pares, de quem dorme a quem acorda, de quem escreve a quem lê, remete-nos sempre a este não originário lugar da origem proliferadora da série na alusão ao som de fundo industrial modernizador da maquina debulhadora que extrai os grãos das sementes.

Pairando na distância das vozes narrativas que revelam e escondem a questão da origem, a fantasmagoria dos pontos de vista, semelhante à que ocorre em "The Turn of the Screw" ("A volta do parafuso") de Henry James⁹, emerge da leitura de um texto-casa-brasão (o romance gótico, na tradição inglesa) tornando a "casa assombrada" um palimpsesto temporal, cada camada parecendo multiplicar a cena de escritura-leitura:

⁷DELEUZE, Gilles. "Del fantasma" *Logica del sentido*. Prologo Miguel Morey Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós Ediciones, 1989, pp. 214-220.

⁸ WOOLF, Virginia. "Uma casa assombrada" in *Uma casa assombrada*. Tradução José Antonio Arantes. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1984.

⁹ Sobre esta fantasmagoria ao tratar do conto de Henry James mencionado, consultar LUKACHER, Ned. "Hanging fire: the primal scene in *The Turn of the Screw* in *Primal Scenes Literature Philosophy Psychoanalysis*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1986,p.115.

“Mas não era que vocês nos acordassem. Oh, não. "Procuram-no: estão puxando a cortina", alguém poderia dizer, e depois *continuar lendo uma ou duas páginas*” (...) “Agora o encontraram”, diria com certeza, *parando o lápis à margem*. Então, cansado da leitura, poderia levantar-se para ver com os próprios olhos, a casa toda vazia, as portas abertas, apenas os pombos silvestres arrulhando contentes e o zumbido da debulhadora ressoando na herdade”¹⁰. (grifos nossos).

Interessam-me sobremaneira as conversas dos fantasmas, elas parecem ecoar entre os textos literários a sua relação com a psicanálise. Há muito que as casas me convocam, praticamente desde o início de minhas pesquisas¹¹, utilizando-me da análise que Freud faz de muitos textos literários a exemplo de *Os delírios e sonhos da Gradiva de Jensen*¹², elas nos ajudam a ler tanto as entrelinhas de um texto em seus recalques, seja em forma de esquecimentos, de apagamentos, de deslocamentos, assim como na construção de nós mesmos, que aí estamos nos conhecendo através deles. O estudo que apresento aqui pretende, assim, retomar estudos anteriores para questionar também a construção e a desconstrução da casa como habitação de um sujeito, este que se diz “eu”, e, portanto, em sua linguagem; as analogias com um corpo que se constitui como casa, as mudanças dos gestos com as suas transformações no processo de sua queda, por ter sido invadida ou por ter hospedado estranhos elementos, e inclusive, em seu contínuo drama de se escrever entre vida e morte.¹³

Tendo acompanhado o trabalho de Osman Lins desde o meu doutorado, e tendo publicado este trabalho em 1987¹⁴ sobre a maior parte de sua obra de ficção até *Avalovara* (1973), pude perceber que as relações entre literatura e psicanálise me levavam a perseguir os passos fantasmáticos da casa literária despertando sempre a minha curiosidade nas descobertas de seus cantos mais recônditos, aqueles que não estavam à vista de todos, em seus potenciais de (des)leitura¹⁵. Foi assim que, há pouco tempo, e para minha surpresa, enquanto trabalhava com as pesquisas sobre as suas publicações de Osman Lins nos jornais recifenses,

¹⁰ WOOLF, Virginia. “Uma casa assombrada”, 1984, p.15

¹¹ Principalmente dois estudos desencadeiam essa proliferação de casas: 1. ANDRADE, Ana Luiza, “Da casa do romance ao xadrez de casas: formas industriais /texturas culturais. *Revista Iberoamericana* vol.LXIV,nº 182-183 enero’junio,1998,pp.195-207. 2. ANDRADE, Ana Luiza. “ A casa do romance e suas séries industriais: Avalovara como objeto d’art. In Fonseca, Maria Augusta (org) Olhares sobre o romance. São Paulo: Nankin Editorial,2005. (pp.

¹² ANDRADE, Ana Luiza. “Delírios, sonhos e gestos freudianos em *Domingo de Páscoa* de Osman Lins”. In *Interfaces em psicanálise e literatura*. Aguiar, Fernando e Guimarães, Beatriz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

¹³ Como nos mostra a tese de Rosi Bergamaschi que me deu prazer orientar e que foi publicada em livro, escrever é sempre um ato de arriscar-se entre vida e morte. BERGAMASCHI, Rosi. *Escrita, morte-vida. Diários com Lucio Cardoso*. Florianópolis: Nave/Nauenmbu Ciência & Arte,2019.

¹⁴ ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. Pref. Roberto Vechi. 2ª. edição. Curitiba: Editora Appris,2014.

¹⁵ Agradeço, desde o início destas pesquisas as conversas com o Prof. Raúl Antelo, que sempre muito me inspiraram.

deparei-me com um texto ficcional, pequeno, porém até recentemente inédito, cujo título era “A casa”¹⁶. Este curto texto ecoa, em muitos de seus devaneios memorialísticos e poéticos, a casa assombrada de Virginia Woolf, pois trata da rememoração de um narrador adulto em visita a uma casa de infância que já surge então como uma “casa de escritor”, ou melhor, uma casa em que se faz um registro fantasmático, senão extremamente poético da escrita da memória.

Daí eu ter decidido retomar, nesta ocasião de minha titularidade, estudos meus anteriores (alguns bem antigos, em publicações esparsas, mas nunca publicados em livro) sobre esse assunto que para mim foi sempre tão apaixonante, com o propósito não só de complementar, mas de rever, remanejar, reordenar, e principalmente, atualizar os pensamentos. De fato, trata-se de uma ocasião que se faz bem a propósito para um memorial da casa, justamente ao ter “habitado” tanto tempo esta que foi, mais precisamente durante trinta anos minha segunda casa, o meu local de trabalho, de pesquisas e de compartilhamento de meus estudos nos cursos que ofereci, muitos deles, inclusive, sobre as casas e suas transformações. Transcrevo aqui então, alguns de meus trabalhos de pesquisa, com pequenas mudanças ou até, alguns deles mais atualizados, sem ter tido tempo para refazê-las do modo como gostaria... E refaço outros, que se desdobraram dos mais antigos, todos aqui escritos fragmentários, anacrônicos, do modo como nós professores vivemos, entre uma aula e outra, entre um evento e outro, entre uma revista e outra, alguns mais extensos, escritos em períodos mais longos de férias de verão, outros menos, quando houve menos tempo para elaboração...

Casas do olhar/ olhar de casas, o nome tem uma intenção de refletir o olhar escritor/leitor, e inicia com as passagens benjaminianas entre a casa e a rua, entra brevemente nas casas de Julio Cortázar e de Clarice Lispector, antes mesmo dos contrapontos entre Gilberto Freyre (*Casa Grande & Senzala*) e Fernando Ortiz (*Contrapunteo del tabaco y el azucar*); busca dar voz a objetos abandonados das casas que pedem um olhar mais detido, o que de certo modo traz luz a muitos modos fora-de-moda, e também (contra) arquiteturas (contra) arquitextura. Ao perceber a significativa *infamiliaridade* freudiana nas casas, tenta reler *Dom Casmurro* como um sinal cultural de potencial crítico para uma percepção mais atualizada da casa machadiana dentro de um quadro patriarcal brasileiro conservador. E retoma casas menores, inclusive a casa do escritor que se anuncia com o leque, com o

¹⁶ LINS, Osman. “A casa”. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 de outubro de 1951. In *Imprevistos de Arribação publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*. (Org. Ana Luiza Andrade, Cristiano Moreira e Rafael Dias) 1ª. ed. Navegantes (SC): Papaterra, 2019, p.31.

cachimbo e seus gestos culturais, antecipando outras tantas formas corporificadas no livro, preocupação de muitos escritores, dentre eles Osman Lins. E por fim, retoma a infância de alguns poetas e artistas nordestinos, em seus gestos significativos e detendo-se nesses que nem sempre seriam valorizados como deveriam, buscando acrescentar percursos menos trilhados na literatura.

Entremos, pois nesta casa que aqui se escreve através de tantas outras, pela porta que abre a casa canônica do romance europeu. Uma breve incursão pela casa do romance burguês europeu, em seu vínculo com a instituição familiar, já reconhece nela a recorrência transgressiva de incestos e de adultérios, como bem o ilustram *A Letra Escarlate* (Hawthorne), *Madame Bovary* (Flaubert) *Ana Karenina* (Tolstoi) *O Amante de Lady Chatterley* (D. H. Lawrence), *Dom Casmurro* (Machado de Assis) só para citar alguns exemplos, e o consequente colapso da ordem simbólica social patriarcal -o nome do pai- em sua arquitetura de autoria e autoridade territorial e texturológica, colocando em funcionamento os opostos: feminino/masculino, domesticidade e privacidade/ urbanidade e publicidade. Penetrar no mistério da queda das casas canônicas, como no conto de Poe "A queda da casa de Usher", retomado no sótão simbólico do inconsciente por Virginia Woolf em "Uma casa assombrada", parodiado como consumo literário por Cortázar em "Casa tomada", sexualizado pela angústia de sua visão, por Clarice Lispector em "A mensagem", é reconhecer, de saída, o hóspede inimigo, o *hostis*¹⁷ latino ou o elemento exterior que lhes invade e seduz, causando alguma *infamiliaridade*¹⁸, este a quem elas abrigam ou não, é dar a conhecer o elemento que lhes causará na maior parte das vezes, o seu desmoronamento. Este diz respeito à casa literária que tinha como corpo o próprio livro – como produção e como objeto - cuja leitura se pautava em hábitos, e em sua familiaridade, se ligava às estéticas fundadas numa concepção de experiência transmitida pela tradição, dos velhos aos jovens.

No entanto, sua arquitetura endógeno/exógena já se transforma por manifestações culturais étnicas, religiosas, sexuais e nacionais, de suas antigas formações sociais, históricas, políticas. Daí substituir-se a homogeneidade de uma visão crítica literária tradicional pela heterogeneidade cultural¹⁹. No entanto, a economia verbal constituinte da casa passa a variar barrocamente, no deslocamento inter-relacionado, tanto de suas fronteiras internas e externas, pública e privada, (a fachada ou o seu "de fora" em relação ao seu "de dentro"), quanto em

¹⁷ *Hostes*, palavra latina que designa tanto o hóspede como também o inimigo.

¹⁸ Esta sensação de infamiliaridade é um conceito freudiano que será explicada no decorrer do texto.

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Logica del sentido*, 1989, p. 237.

suas formas sociais desniveladas: o andar superior, ou o "alto", em relação ao andar inferior, ou o "baixo". A partir de um ponto de vista que é, ele próprio, ponto de vista sobre uma variação, ou seja, a condição sob a qual sujeito e objeto se dobram e se transformam, a casa literária se desdobra em "cenografias [que] formam uma serie", a partir de cenas de escritura que se representam conforme pontos de vista de diferentes ângulos de visão da casa ²⁰

É possível se observar a passagem da natureza à técnica de que fala Walter Benjamin, ou à natureza industrial moderna como questionadora da casa em sua forma arcaica e fechada, quando suas paredes, como limites de “fora” ou de “dentro” vão ceder, começando a se tornar permeáveis, assim como a encadernação do corpo de um livro se desfaz naquilo que se anuncia analogamente como uma proliferação em séries. Ora, isso resulta na descontinuidade de *um todo* que altera definitivamente as formas na vida moderna: a fragmentação ocorre no surgimento das casas assobradadas (os sobrados, no dizer de Freyre) e mais modestas, ou, no caso do livro, quando o desprendimento de seus cadernos aparecem em forma de revistas ou em publicação episódica; ou até como as cenografias ou *tableaux*, como desdobramentos em que os objetos se transformam de modo geral ao perderem seu valor de culto. É deste modo descontínuo que as formas atendem finalmente às diversas modalidades de serialização que se impõe modernamente. As fragmentações serializadas ocorrem de tal maneira a se mostrarem de forma mais aparente, por exemplo, numa leitura benjaminiana de “As Hortensias” (1949)²¹, longa narrativa de Felisberto Hernández onde uma burguesia em decadência representada no casal Horácio e Maria, ricos e excêntricos proprietários tornam-se colecionadores de bonecas /manequins em sua casa. A própria casa lhes serve de “estufa” como se fosse um lugar apropriado para crescer plantas, um lar que vai se transformando desde o momento em que Horácio mimetiza uma natureza orgânica que se quer o mais “natural” possível.

Prenúncio de publicidade

Porém este mesmo lugar, um salão de três cômodos cercados por vidros *como uma vitrine de loja* dentro de casa e uma equipe formada por autores de legenda, cenógrafos e

²⁰ DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991, p.193.

²¹ HERNÁNDEZ, Felisberto. *As Hortensias*. Tradução Pablo Cardellino Soto e Walter Carlos Costa Edição bilíngue. São Paulo: Grúa, 2012, pp.7-127.

figurinistas, servia para a sofisticada montagem de cenários e vestimentas em preparo para as “apresentações” dessas bonecas. Elas posam em diferentes gestos ao som de uma música apropriada para cada exposição, cujas vitrines funcionavam como pequenos palcos. Uma dessas bonecas, a que Horácio deu o nome de Hortênsia, coincidindo com o segundo nome de Maria, sua mulher, seria a sua substituta, caso ela viesse a falecer. A vida de Horácio gira em torno das *ex-posições* (a palavra já diz: posições para fora) dessas bonecas que, ao serem reproduzidas em série, imitam, nesta que era chamada de “casa negra”, as relações mais familiares da casa *assim como ele as quer*, em gestos e cenas dramáticas. De qualquer maneira, suas posturas em cenografias subjetivamente paródicas²² já evocariam os *tableaux* baudelairianos em suas representações micrológicas do dia a dia da cidade em suas vitrines, o que se passa como se fosse *numa antessala do tempo do espetáculo de consumo*, pois tratava-se de uma coleção em projeto privado, antes mesmo que ele pudesse ir parar na rua²³... De fato, Hernández seria um significant precursor do Cortázar escritor de “El otro cielo” (“O outro céu”)²⁴, narrativa referente às galerias ou passagens urbanas entre Paris e Buenos Aires sobre as quais discorreu Benjamin em seu *Passagenwerk*²⁵, e onde o narrador de Cortázar passeava muito semelhantemente ao Horacio de Hernández, “entre sus riquezas como un sonambulo”.²⁶ De fato, Cortázar dá coincidentemente o nome Horácio a seu personagem principal em *Rayuela*²⁷, talvez em homenagem a quem tanto admirou. Chega a escrever uma carta a Hernández mesmo sem o ter de fato conhecido.²⁸

No entanto, as bonecas já lembram o que Benjamin descreve como os novos valores de exposição que orientariam os novos olhares para as vitrines urbanas modernas do que se chamou de “segunda natureza”, ou a natureza *industrial* dos objetos de consumo que, ao se

²² Interessante pensar que Felisberto Hernández havia estado em Paris, e conheceu as galerias ou passagens de que fala Benjamin, antes de escrever “As Hortênsias”. Fui a orientadora recentemente da tese de doutorado de Silvana Deluchi, “A linguagem lúdica da infância em Felisberto Hernández”. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, março de 2019.

²³ Tratava-se da província, ainda que o narrador mostre ter o exato conhecimento do que ocorria nas metrópoles. De fato, escreveu a narrativa ao ter visitado Paris.

²⁴ CORTÁZAR, Julio. “El otro cielo” *Cuentos Completos/1* (1945-1966) Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

²⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens volumes I,II,III*. Organização Willi Bolle. Colaboração Olga Chain Féres Matos. Tradução Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patricia de Freitas Camargo. Posfácios Willi Bolle e Olgria Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 018.

²⁶ HERNÁNDEZ, Felisberto. *As Hortensias/Las Hortensias*. Edição bilíngue. Tradução Pablo Cordellino Soto Walter Carlos Costa. São Paulo: Grua, 2012., p.85.

²⁷ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha* (Rayuela) 6ªed. Ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

²⁸ CORTÁZAR, Julio. Carta en mano propia. In: Cortázar, Julio. *Obra Critica 3*. Madrid. Alfaguara, 1994, pp 263-269.

exporem ao consumidor, perderiam sua aura e se ofereceriam à venda.²⁹ Não à toa, um som industrial se mescla ao natural, mesmo que seja ouvido do lado de fora desde a abertura da narrativa, como um espaço exterior que servia então, como um pano de fundo para o que acontecia dentro de casa (como uma maquinação pré-industrial): “Do lado de um jardim havia uma fábrica e os barulhos das máquinas se metiam por entre plantas e árvores”. No entanto, esta micrologia interior horaciana volta-se sempre a cenas “íntimas”, alusivas aos segredos de “mulheres” que Horácio sente satisfação em invadir com a curiosidade de um *voyeur*, antes mesmo da de um *flâneur*. Nesta situação antecipadora de uma *intimidade* que já acontece como *exterioridade*, pois já se anuncia ou se prefigura, como uma espécie de ensaio simbólico análogo aos que precedem as peças de teatro antes de sua abertura ao público, ou até uma *Première Privée* (primeira apresentação privada), a saída dos objetos de culto da casa para fora dela - a rua - seria onde definitivamente se transformariam em objetos de troca mercantil de uma sociedade do espetáculo.

Estas microcenografias íntimas de Hernández funcionariam como uma preparação da saída das mulheres às ruas, o que se torna um fator de primeira importância na América Latina, onde isso aconteceu bem mais tarde que na Europa. Mesmo antes da saída das mulheres, e tendo escrito sobre a urgência dela, Machado de Assis já nos advertia sobre a necessidade de trazer a público as relíquias da casa, em sua intenção de escrever sobre as suas memórias antigas, estas que se publicam antes mesmo do que se pressentia como a sua inevitável saída para a rua:

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora. Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressões que aqui vão, idéias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título. Possivelmente não terão a mesma suposta fortuna daquela dúzia de outras nem todas valerão a pena de sair cá fora. Depende da tua impressão, leitor amigo, como depende de ti a absolvição da má escolha.³⁰

De fato, as relíquias se referem aqui, tanto à casa quanto ao livro, principalmente com relação às partes que se soltam da memória do corpo orgânico antigo da casa, sagradas como as dos santos, e dos oratórios, e dos nichos que ficavam nos corredores das casas enquanto paradas para oração dos moradores principalmente a dona da casa; estes oratórios que, como

³⁰ ASSIS, Machado. Advertência. In: *Relíquias da Casa Velha*. OC, vol II. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p.658.

pequenos altares, enfim, se erigiam em seus cultos dentro de casa tal qual um pequeno templo de edificação espiritual, rivalizando-se com a matriz (a capela que antigamente era uma extensão dela), e que, em suas passagens às suas novas formas profanas e fragmentárias, enquanto partes soltas das matérias cristalizadas de sua história, não seriam outra coisa senão fetiches. Exatamente como as bonecas de Horácio na narrativa “As Hortensias” de Hernández, tratava-se da forma profana, mercadológica, dos fetiches. Mas, acima de tudo, seriam artigos de consumo publicadas em texto impresso, e nisto está o primeiro sentido de sua saída da casa para a rua. Porém, ao serem publicadas, tanto as relíquias da casa velha de Machado quanto, alguns anos depois, as bonecas de Hernández, assim como os oratórios, os leques, os cachimbos, as cadeiras de balanço e os balcões, só para citar algumas das peças da casa, ou de suas dependências, voltariam à memória de outros tempos, relativos aos restos do que se captura e aprisiona de sua história antiga, acabada: no caso brasileiro e bem anterior, com a vinda da república, as políticas econômicas adotadas pelos militares intensificavam-se nos cortes de suas reformas econômicas industriais, o que se explicita nas formas descontínuas agora adotadas, inclusive nas crônicas machadianas.³¹

Figura 1: Tarsila do Amaral, *Religião brasileira*, 1927



Fonte: *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro*³²

³¹ Ler sobre as descontinuidades de uma vida cada vez mais fragmentária, as crônicas como expressão moderna. Andrade, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.

³² Catalogo da exposição *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 24 de outubro a 15 e dezembro de 2002. Curadoria Maria Alice Milliet. Ministério da Cultura, p.12.

O quadro de Tarsila do Amaral (Figura 1) acima se intitula *Religião brasileira* e é de 1927, um devaneio de memórias da infância, das cores caipiras de casas singelas, decorativismo típico de capelinhas e festas do interior.³³ Mas tudo o que ela pintava nesta fase já era anunciado com a vinda da urbanização dos anos 20. No entanto, bem antes disso, Machado prenuncia este novo olhar das casas já sem oratórios (que vão parar nos museus) ao avistar manequins em suas esquisitas formas à porta das lojas:

Vi, à porta de algumas casas, esqueletos de gente, postos em atitudes joviais. Sabem que o meu único defeito é ser piegas; venero os esqueletos, já porque o são, já porque o não sou. Não sei se me explico. Tiro o chapéu às caveiras; gosto da respeitosa liberdade com que Hamlet fala à do bobo Yorick. Esqueletos de mostrador, fazendo gaifonas, sejam eles de verdade ou não, não é coisa que me aflige. Há tanta coisa gaiata por esse mundo que não vale a pensa ir ao outro arrancar de lá os que dormem.³⁴

Machado faz aqui uma ponte alegórica entre as relíquias da casa, já agora como esqueletos que venera, e as casas de vendas, como as *lojas*; àquelas descreve como *esqueletos de mostrador...* Ao estranhá-los em suas “atitudes joviais” adianta ao leitor o que Walter Benjamin leria sobre a *flânerie* nos poemas de Charles Baudelaire ao fazer a ponte alegórica entre o fetiche e o fóssil, ou entre a pré-história a ser lida nos fósseis e a história do consumo nas passagens da Paris do século XIX.³⁵ De fato, trata-se de uma utilização exemplar da alegoria³⁶ pois ele chega, como o coloca Benjamin, a unir os extremos das pontas da história natural à dos acontecimentos da época³⁷ através de uma cena de rua aparentemente insignificante. Nesta cena urbana de manequins à porta das lojas, o narrador de Machado sente certa *infamiliaridade* diante da visão de “caveiras” (ou cabeças sem rosto) às quais se habituou a “tirar o chapéu” em seu devido contexto (provavelmente funerais) que anteriormente inspirava a atitude respeitosa; mas agora surgidas em forma de manequins que,

³³ Catálogo da exposição *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 24 de outubro a 15 de dezembro de 2002. Curadoria Maria Alice Milliet. Ministério da Cultura, p.12.

³⁴ ASSIS, Machado de, *Crônica de Bons Dias*, 21 de Janeiro de 1889. *Obra Completa vol III*, Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p.511.

³⁵ BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. *Walter Benjamin Baudelaire e a modernidade* 1ª impressão. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

³⁶ Ver o uso da alegoria como união de extremos no tempo anacrônico em ANDRADE, Ana Luíza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Passagens entre o livro e o jornal*. Santa Catarina/Chapecó: Argos, 1999.

³⁷ Ver o uso da alegoria em Walter Benjamin em BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução Ana Luíza Andrade. Revisão David Lopes da Silva. Belo Horizonte/Chapecó: Editora da UFMG/Argos, 2002, pp.201-245.

“mortos” como elas, ao perderem este caráter de “culto”, exibem-se no novo espetáculo profano de consumo das vitrines: o contexto de agora *expõe* a *intimidade* de um corpo morto e antes venerado na antiga casa que morria, mas que já se anuncia em sua novidade na porta das lojas, ou seja, na rua, “fazendo gaifonas” de forma desrespeitosa...

De qualquer modo, a profanação que ocorreu aos objetos cultuados dentro da casa – como as bonecas/manequins de Hernández - antes de se exteriorizarem, ou seja, previamente à sua passagem como “reliquias fetichizadas” (ou adoradas como mercadorias) – as caveiras/manequins anunciadas por Machado- , acabam ironicamente tendo formas semelhantes... Quanto às hortênsias colecionadas por Horácio, que também se apresentavam em cenários cujos palcos anteriores ao espetáculo funcionavam tal qual altares de devoção íntima, mas agora já bem profanos, talvez valesse a pergunta sobre se seriam fetiches ou mesmo fantasmas que se adiantavam à própria queda da casa, esta que fez com que alguns deles fossem parar, por exemplo, nos quadros de Tarsila do Amaral, que se esmerou em pintar alegres e coloridos oratórios interioranos...

Mas, em todo o caso, as bonecas já como objetos-fetiches anunciadoras dos clones de hoje, saem do pensamento subjetivo de Horácio, e seriam , então, seus próprios fantasmas a serviço de um deleite fantasioso e um tanto quanto perverso, ao se deixar tomar por sensações, por assim dizer, *infamiliars*, inaugurando uma série inédita que teria no sonho de um “harém industrial” uma “nova” invenção desencadeada pelo desejo profano, bem longe do espírito dos altares religiosos e mais semelhante aos sonhos de poder técnico das ficções científicas, ao rivalizar-se com produções como a do Dr. Moreau (*A ilha do Dr. Moreau*, de H.G. Wells, 1887) e, bem depois, com a de Morel, em (*A invenção de Morel*, 1940) Bioy Casares. Por outro lado, é importante acrescentar que Benjamin faz o “Elogio da boneca”, considerando-a um objeto de colecionador, e, ao comentar um livro sobre “Bonecas e teatro de marionetes” de Max von Bohlen, observa:

O amor toca de maneira suficientemente íntima os polos do mundo à boneca: amor e jogo. Mas sem direção, sem compasso e mapa geográfico. Pouco sabe ele do espírito do jogo, e aquilo que nos trouxe de outro hemisfério é escasso – deve ser visto sob a divisa “fetichismo da boneca”. Ele jamais ouviu aquela confissão grandiosa e canônica que lábios ardentes lhe balbuciam nos ouvidos das bonecas. “O que te importa se eu te amo?” Quem nos quer fazer crer que é a humildade do amante que sussurra essas palavras? É o próprio desejo, o desejo enlouquecido, e o seu ideal é a boneca. Ou não seria antes o cadáver? Uma vez que a própria imagem do amor acossada até a morte constitui uma meta para o ato de amar, e apenas isso confere ao boneco rígido e exaurido, cujo olhar não é embotado, mas alquebrado, o inesgotável magnetismo. A Olympia de Hoffman o possui e também Madame Lampenbogen de Alfred Kubin; e eu conheci alguém que escreveu sobre as costas ásperas e não pintadas, tal como as têm as bonecas de madeira em Nápoles, as

palavras de Baudelaire: “Que m’importe que tu sois sage” [primeiro verso do poema “Madrigal triste” incluído na terceira edição das Flores do Mal: “ Que me importa que saibas tanto/ Sê bela e taciturna! As dores / à face emprestam doce encanto, / Como à campina o rio em pranto; / A tempestade apraz às flores]”³⁸ e depois a deu de presente para reencontrar a sua paz. O eros que, esfolado, volta esvoaçando à boneca é o mesmo que outrora se emancipou dela em calorosas mãos infantis, razão pela qual o colecionador e amante mais extravagante está aqui mais próximo da criança e fetichista -ambos situam-se em um mesmo terreno , mas certamente em lados diferentes do maciço escarpado e fragmentado da experiência sexual.³⁹

Evidentemente que as bonecas tomam outra dimensão, uma vez consideradas como objeto de colecionador enquanto sua história é considerada à parte... e isso seria, como diz Walter Benjamin: “Fazer História dos detritos da história”⁴⁰

De fato, a história vai caminhar com os manequins das lojas de acordo com o Machado de Assis cronista: as casas se transformariam nas lojas, que se tornam agora as "casas de sonho" do consumo: em suas vitrinas, espelhando o antigo paraíso do céu, se encarnam aos objetos de consumo da terra⁴¹, transformando-se em nova forma de culto, pelas seduções diabólicas⁴² dos anúncios de seus produtos em exibição, e multiplicam-se nas casas filiais que se desdobram nas várias serializações industriais, em suas proliferações subsequentes. À medida em que aparecem, outras entram em concorrência, e tomam o lugar das primeiras, que desaparecem para dar lugar a outras ainda⁴³, como num jogo de xadrez, cujas peças obedecem a regras de uma nova troca, agora à mercê dos lances de acionistas, de agiotas, em todo o caso, lances que atendem a outro tipo de pregão, que não seria mais o dos antigos vendedores de cocada. As séries de casas se rasgariam ao corpo antigo assim como as páginas folhetinescas, originárias dos dramalhões atuais, se rasgam aos livros de literatura: elas são, em ambos os casos, folhas rotas que, ao se desgarrarem de um corpo orgânico que se decompõe, acabam por soltar-se de seu todo encorpado e encadernado, em sua unicidade

³⁸ Nota de rodapé do tradutor no original.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Viniciu Mazzari. São Paulo: Civilização Brasileira/ 34 Letras,2014,pp133.

⁴⁰ *Ibid.*, p.138.

⁴¹ Susan Buck-Morss fala das casas de sonho colocadas no comércio para o culto mercadológico. In: *Dialética do Olhar*,2002,p.183. O livro de Gilberto Freyre *Assombrações do Recife Velho* apresenta "casas de sonho" no sentido em que as fábulas da escravidão voltam, como espectros de sua história, transmitidas pelos registros populares. In: *Assombrações do Recife Velho Algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora,1970.

⁴² ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*. Passagens do livro ao jornal. Chapecó,1999.

⁴³ Machado registra, muito ao sabor benjaminiano, as substituições das casas para o leitor de 1920: "Tempo houve (dirá ele) em que o primeiro Frontão da Rua do Ouvidor, descendo, à esquerda, perto da Rua de Gonçalves dias, era uma confeitaria, a Confeitaria Pascoal. Este nome, que nenhuma comoção produz na alma do rapaz nascido com o século, acorda em mim saudades vivíssimas. A casa da mesma rua, esquina da dos Ourives, onde ainda ontem (perdoem ao guloso) comprei um excelente paio, era uma casa de jóias, pertencente a um Farâni, Cesar Farâni, creio, na qual passei horas excelentes. Fora, fora, memórias importunas!", A *Semana*, 15 de março de 1894, *OC*, vol.III,p.605.

aurática artística, para se desfolharem em séries e dar origem às novas formas, como a da fotografia e a da própria crônica, em sua nova estética de mobilidade cronológica e periódica. As formas industriais democráticas da fotografia, da crônica ou do folhetim abrem-se ao acesso de um público maior, enquanto transportes para a cultura de massa.

Cortázar e as passagens entre a casa e a rua

Coincidentemente, a respeito do paraíso do céu na terra do novo consumo das ruas de Paris, na narrativa *El Otro Cielo* de Julio Cortázar se pode ler:

En todo caso bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras, y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá por que los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre. ... Hacia el año veintocho, el Pasaje Güemes era la caverna del tesoro em que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y de las pastillas de menta, donde se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página y ardian las luces de la sala del subsuelo donde pasaban inalcanzables películas realistas.⁴⁴

As passagens ou galerias, que tanto inspiraram Walter Benjamin a ponto de escrever um *Livro de Passagens*⁴⁵ (*Passagenwork*), são aqui a “pátria secreta” do narrador, tanto em Paris como em Buenos Aires. Trata-se, coincidentemente, de “um outro céu”. Imagens de um paraíso inacessível, um paraíso de consumo para adultos, mercadorias de prazer efêmero mais desejáveis a um jovem por seu apelativo mistério - “entrevisão de pecado e pastilhas de menta” -, um submundo próximo de crimes e paixões que vinham a público no jornal vespertino, assim como “se podían comprar revistas con mujeres desnudas y anuncios de falsas manicuras” para quem quer que se sentisse “sensible a esse falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del dia y del sol ahí fuera.”

46

⁴⁴ CORTÁZAR, Julio. “El Otro cielo” in *Cuentos Completos I*. Buenos Aires; Alfaguara, 1994, p.590. “Em todo o caso bastava ingressar na deriva prazerosa do cidadão que se deixa levar por suas referências das ruas, e quase sempre minha caminhada terminava no bairro das galerias cobertas, talvez porque as passagens e galerias tenham sido minha pátria secreta desde sempre... Perto do ano 28 a Passagem Guemes era a caverna do tesouro em que deliciosamente se misturavam a entrevisão do pecado das pastilhas de menta, de onde vociferavam as edições vespertinas com crimes de página inteira e ardiam as luzes da sala do subterrâneo onde passavam filmes realistas inalcançáveis”. (*minha tradução livre*)

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens I,II,III*. Ed. alemã Rolf Tiedemann. Organização Willi Bolle e Olgaria Matos; Tradução do alemão Irene Aron. Trad. francês Cleonice pães Barreto; revisão técnica Patricia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

⁴⁶ CORTÁZAR, Opt. Cit., p.591.

Cortázar pinta em suas passagens efêmeras pela cidade as nuances deste céu juvenil de consumo a um outro estágio, o que se faz como em uma frugal subida aos níveis superiores do ascensor. Assim como essas passagens cortazarianas revelam a efemeridade moderna de seu paraíso, provavelmente Walter Benjamin leria outros tipos de passagens poéticas de Baudelaire em seus *Paraísos artificiais*. Já na cidade de Paris, o mito edênico vai confinar-se ao espaço do jardim ao representar um reduto do campo na cidade, e a passagem de um espaço aberto para o fechado, de um território natural para o artificial. O jardim paisagístico foi sobretudo um movimento cultural em que tomaram parte intelectuais, filósofos, poetas, nobres, pintores e arquitetos que criaram uma nova e original concepção de arte de jardins.⁴⁷ Porém, a deambulação solitária, noturna e subjetiva no jardim que se combina ao novo modo de habitar, o sobrado, efetiva então a passagem do exterior ao interior, reforçando o sentido labiríntico de que “(E)errar pelo jardim em plena noite funciona como técnica alucinógena, cujo objetivo é fazer aflorar o que há de mais primitivo no homem; e percorrer esta topografia equivale a percorrer os caminhos sinuosos do inconsciente.” E isso evoca a narrativa “Amor” de Clarice Lispector, quando uma dona de casa experimenta, por momentos, semelhante viagem alucinógena ao se perder nos labirintos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, logo depois de descer do ônibus⁴⁸.

De outro lado, as passagens múltiplas de Cortázar compreendem-se entre dois paraísos, o da infância e o da maturidade, um longe e um perto, um em Paris e um em Buenos Aires, e muitas outras como se constata:

La Galerie Vivienne ,por ejemplo, o el Pasage des Panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo o una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compro nunca un billete de ferrocarril, esse mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos com figuras alegóricas que tienen las manos para ofrecer una guirnalda, esa Galerie Vivienne a um paso de la ignomínia diurna de La rue Réaumur y de La Bolsa (yo trabajo em La Bolsa) cuánto esse barrio há sido mio desde siempre , desde mucho antes de sospecharlo ya era mío cuando apostado en un Rincón del Pasage Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante , debatía el problema de gastarlas en un bar automático o comprar una novela y um surtido de caramelos ácidos em su bola de papel transparente , con un cigarrillo que me nublaba los ojos y en el fondo del bolsillo, donde los dedos rozaban a veces, el sobrecito del preservativo comprado con falta de desenvoltura em uma farmácia atendida solamente por hombres, y que

⁴⁷ IMPELLUZO, Lucia, *Jardines y Laberintos*. “El Jardín de um poeta: Alexander Pope” Milán: Mondadori Electa, 2006, p.92.

⁴⁸ LISPECTOR, Clarice. *Amor. Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960, p.28.

no tendría la menor oportunidad de utilizar con tan poco dinero y tanta infancia en la cara.⁴⁹

E o que seria este “outro céu” de que fala Cortázar para um menino com a “infância estampada na cara” “com pouco dinheiro”, que “trabalha na Bolsa” e vislumbrando as delícias de um mundo paradisíaco de consumo? Um rapaz cuja dificuldade em comprar um preservativo em uma farmácia em que os vendedores são todos homens revela a sua pouca prática no assunto do sexo, justamente neste céu tão próximo? Este jovem *flâneur* se mascara no adulto com um cigarro que nubla os seus olhos, mas não deixa de ser sensível às mudanças urbanas ao perceber as passagens benjaminianas para uma modernidade em que o progresso se desdobra no acirramento das trocas comerciais e do lucro capitalista, onde uma agência de viagens em Paris tanto quanto suas prostitutas não vendem a distância que ele poderia comprar, como em Buenos Aires. Cortázar fala aqui da impossibilidade de mundos, e prevendo o paraíso no inferno de um jogo (da amarelinha) (in) compatibiliza o céu de Buenos Aires ao de Paris e vice-versa, as galerias e as passagens sendo sua pátria secreta desde sempre, a Passage Guemes como a caverna do tesouro – um tesouro parisiense, abre um território do desejo através da Galerie Vivienne, como o território de seu antigo morador, o conde Lautréamont, ou Isidore Ducasse. Aqui também se alude à dobra ou à passagem da palavra artística à palavra prostituída, da palavra que é dom à palavra que se troca, jornalística.

O fato é que, ao integrarem uma moderna série industrial proliferante, como é o caso das casas editoriais que, inclusive em inglês são até hoje chamadas Publishing Houses (Casas de Publicação), as casas literárias latino-americanas que se constroem a exemplo dos textos mais urbanos de Machado de Assis e os que se caracterizam entre a casa e a rua, tanto referindo-me ao sobrado quanto no sentido de (r)urbano⁵⁰ de Gilberto Freyre, já com indícios

⁴⁹ CORTÁZAR, Julio. “El Otro cielo” in *Cuentos Completos I*. Buenos Aires; Alfaguara, 1994, p.591. “A galeria Vivienne, por exemplo, ou a Passagem dos Panoramas com suas ramificações, suas cortadas que arrematavam em uma livraria de velho ou uma inexplicável agência de viagens onde quem sabe ninguém jamais teria comparado uma passagem de trem, esse mundo que optou por um céu mais próximo, de vidros sujos e estuco com figuras alegóricas que tem as mãos para oferecer uma grinalda, essa Galerie Vivienne a um passo da ignomínia diurna da Rue Réaumur e da Bolsa (eu trabalho na Bolsa) quanto esse bairro tem sido meu desde sempre, desde muito antes de suspeitá-lo já era meu quando, encostado em um canto da Passagem Guemes, contando minhas poucas moedas de estudante, debatia o problema de gastá-las em um bar automático ou comprar um romance e um sortido de caramelos ácidos em sua bola de papel transparente, com um cigarro que me nublava os olhos e no fundo do bolso, onde os dedos roçavam às vezes o envelope do preservativo comprado com falta de jeito em uma farmácia atendida somente por homens e que não teria a menor oportunidade de utilizar com tão pouco dinheiro e tanta infância na cara”. (*minha tradução livre*)

⁵⁰ FREYRE, Gilberto. *Ferro e civilização no Brasil*. Recife: Fundação Gilberto Freyre/ Rio de Janeiro: Record, 1988.

ou mesmo com *provas* de sua própria queda. Pouco mais tarde os textos-casas do próprio Hernández, cujas quintas constituem bons exemplos de volta ao arcaico,⁵¹ mostram também situações narrativas excepcionais como é o caso de “Casa Inundada”, considerada surrealista, expressionista, ou até hiper-realista pela crítica, mas sempre apresentando suas singularidades. De fato, em Hernández, o corpo da hortênsia, na narrativa mencionada, se esvazia, tendo a boneca sofrido uma facada, e a água morna que a enchia, substituindo o sangue natural, se esparrama para fora como que denunciando sua falsa estrutura: essa pele esvaziada confessando-se mera imitação de uma pessoa, espaço interior que não é mais que *ficção*. Em compensação, em “Casa Inundada”, a personagem excêntrica Dona Margarida ordena que inundem de água a sua casa, de modo que a água que esvazia a hortênsia (na narrativa dos inícios)– artifício, ficção que se mostra como tal, ou até mesmo uma biografia que se queria “de verdade” - parece constituir agora a matéria de que se rodeia Dona Margarida, ela mesma uma personagem que parece se reinventar a partir do que viveu, e do que, em suas flutuações de barco ao redor da casa com o repórter narrador, só vem à tona ao “escrever-se” a partir dos seus diálogos com ele... Eu diria, com o Walter Benjamin que escreve sobre o desaparecimento do contador de histórias⁵², que este diálogo com o repórter tem a ver de perto com a mudança no linguajar das casas como habitações “literárias” ao sofrerem a invasão jornalística.

Notícias de jornal invadindo a habitação

Na realidade trata-se da linguagem do jornal que, ao passar a ter mais divulgação, comunica-se numa linguagem que é, antes de tudo, informativa. Essa linguagem seca contamina a literatura, mas sempre vai enfrentar resistência. Como justificativa da mudança de valor da palavra escrita, o conhecido *readymade* poético de Manuel Bandeira “Poema tirado a partir de uma notícia de jornal” parece falar por si. Ao refuncionalizar, num gesto profano, a notícia do dia no poema, Bandeira mostra justamente que “a informação esgotou o que valia no momento em que foi novidade”, o momento-imagem poético inesquecível que é o da misteriosa morte por suicídio de João Gostoso, a queima de sua vida. À revelia da morte informativa e seca do jornal, o poeta mostra que é essa vida que permanece no poema...

⁵¹PANESI, Jorge. *Felisberto Hernández*. 1. El Caballo perdido de la infancia (el viaje, la casa y la economía) Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p.13.

⁵²BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias” in *Walter Benjamin Linguagem Tradução Literatura* [Filosofia, Teoria e Crítica] edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2018.

Assim, as casas ficcionais também passam a contar-se ao passarem a se escrever por gestos profanos, enquanto as casas poéticas buscam as origens fugidias e misteriosas do ser humano em seus limites. A experiência de vida nas casas sempre terá a sua origem poética na linguagem.

Casa abandonada: a imagem do tempo de Virginia Woolf

Em 1927 Virginia Woolf descreve o passar do tempo utilizando imagens de ruína em seu romance *O farol*. A ligação que há com a notícia da morte de João Gostoso diz respeito à perda, à ausência humana, mas agora uma ausência que faz com que a natureza tome de volta o espaço que era habitado, num desencadear movimentado entre os tempos passado e presente:

A casa estava abandonada e deserta. Abandonada como o casco de um animal perdido numa duna, e que se enche de área depois que a vida parte. Uma longa noite parecia ter começado; as leves brisas agitadas e a maresia hesitante pareciam ter triunfado. Rãs penetraram na casa. A panela enferrujara e o capacho estragara. Em vão balançava o chalé vagamente, de um lado para outro. Um cardo rompera as telhas da despensa. As andorinhas fizeram ninhos na sala de estar; o chão estava coberto de palha; o reboco caía em grandes quantidades; as vigas estavam à mostra; ratos carregavam coisas para roer atrás dos lambris. Mariposas rompiam suas crisálidas para se exaurirem batendo-se de encontro às vidraças. Papoulas proliferavam por entre as dalias; o gramado ondulava com a relva alta; enormes alcachofras se elevavam acima das rosas; os cravos floresciam entre os repolhos, enquanto isso, o leve tamborilar de uma erva daninha contra a janela se transformava, nas noites de inverno, no bater surdo de árvores frondosas e urzes espinhentas, que no verão envelheciam toda a sala.⁵³

De fato, a força da passagem do tempo neste trecho de *O farol* de Virginia Woolf ocorre por imagens que realizam, nos seus efeitos de conhecimento cristalizados, em transposições do passado para o presente e vice-versa, num desmonte da história. Georg Simmel percebe a invasão das eras, como a do tempo nos edifícios humanos, e busca equilibrar esses movimentos entre a natureza e a construção, uma que reivindica de volta o que perdeu pelo abandono da outra, ao dizer: “(U)ma justiça conciliadora que liga a livre confluência de tudo que cresce nas mais divergentes e contraditórias direções à decadência daqueles seres humanos, daquelas obras humanas que, agora, só podem se render e não mais criar e manter suas formas próprias com suas próprias forças.”⁵⁴ Porém Didi-Hubermann

⁵³ WOOLF, Virginia. *O Farol*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

⁵⁴ ANDRADE, Ana Luiza; Capela, Carlos Eduardo; Barros, Rodrigo Lopes (organizadores) *Ruinologias ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p.101.

chama a atenção para o ato de desmontagem de “formas que não eram conhecidas senão nos recantos desprezados” da cultura burguesa⁵⁵. E vai além ao apontar para a importância de uma “imagem do tempo que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas.”⁵⁶

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p.81.

⁵⁶ *Ibid*, p.118.

O hostes na casa: Clarice e Cortázar

Por trazerem um olhar moderno, estas casas podem ser inter-relacionadas em suas transformações, mesmo através da ambiguidade de um *hostes* (com a sua origem latina de significado ambíguo entre hóspede/ inimigo) emergente. Este, que já aparece como fantasma de uma linhagem européia de casas, ou emblemáticas de suas diferenças culturais, ao entreabrir as suas portas a uma economia que se expressa precisamente fronteiriça não tanto entre natureza e indústria, mas agora no que se define mais entre a literatura e a cultura, abre as brechas da linguagem entre o que se escreve e o que se lê. Tanto em "A mensagem" (Lispector, *Felicidade clandestina*, 1971) quanto em "Casa tomada" (Cortázar, *Bestiário*, 1951) escritura e leitura se dramatizam como matéria texturológica de uma economia, em sua própria raiz grega composta dos sentidos combinados de *oikos* e *nomos*, tradução equivalente a "governo da casa". É justamente esta economia na linguagem que se desenvolve entre produção e consumo, que se vulgariza através de uma "pose" literária em "Mensagem". Seu referencial simbólico na literatura seria o da casa-brasão do romance. Ambos os adolescentes surpreendem o *infamiliar* no familiar⁵⁷, na indicação implícita de leitura de um mundo mediatizado por palavras, questionando-se em seu poder literário, ao abalar, enquanto formadores de estruturas subjetivas, alicerces de linguagem, a fundação de hábitos sociais de leitura.

"A mensagem" é a história de dois adolescentes que se deparam com uma "casa velha" em seu primeiro dia de férias. Contada na primeira pessoa pela voz da experiência de um narrador que se coloca como se estivesse entre parênteses "(na verdade Clarice Lispector)": com a arrogância de futuros escritores inexperientes, o tédio de vida deles se quebra ao se confrontarem, na rua, com a "casa", causando a sensação de *infamiliar* que os separa e os transforma. "Casa tomada" se conta por um narrador personagem, irmão de Irene, ambos moradores da casa: trata-se da história enigmática de um sentido *infamiliar* que se produz mais ao leitor que aos personagens da narrativa. Este *infamiliar* enigmático invade e

⁵⁷ Consultar sobre o *infamiliar*, a tradução do termo de Freud de Pedro Heliodoro, *O infamiliar (Das Unheimliche) seguido de O homem de areia de E.T.A. Hoffmann*. Trad. Pedro Heliodoro Tavares e Ernani Chaves. *O homem de areia* Trad. Romero Freitas 1ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Cito o tradutor em "Freud e o *infamiliar*": "O vocábulo em questão é composto do prefixo de negação *un-*, como veremos, marca do recalque, segundo Freud, como cerne da divisão psíquica, seguido do elemento negado *heimlich*, adjetivo que deriva do substantivo *heim* (lar, morada), tão próximo, aliás, do inglês *home*. (p.17)

toma um a um, os cômodos da casa, mudando os hábitos de seus moradores e finalmente os expulsando com um requinte irônico que os faz, propositalmente, deixar cair a chave no ralo.

O infamiliar

Tanto um quanto outro texto falam sobre a surpreendente leitura de si mesmos como parte de um processo de subjetivação ao arriscar-se em território alheio, no sentido em que o *infamiliar* que os desestrutura desde o desencontro entre a leitura do texto e a experiência temporal, faz com que, como um *hostes* ou "outro" corrupto, provoque uma divisão de um "eu" intocado : a casa como espaço privado, espaço de habitação do eu como linguagem. Antes, o que aparece então como "mensagem" para os dois adolescentes, aprendizes inexperientes, é o que recalcavam de uma leitura textual da vida mundana que se forjava como "inscrição" da casa antes do confronto para valer com ela: julgando-se sensíveis, a "poesia" se trivializava e a "angústia" antecipava-se como superada, na mútua aprovação falsa da "pose" literária. A visão da casa, ou seja, a simples leitura semiótica de sua fachada, viola a intimidade dos jovens passa a transmitir agora a "angústia" traduzida na "infamiliaridade" que vem do *unheimliche* de Freud, de forma que o simples olhar para a casa era-lhes insuportável pois eles passam a enxergar o ridículo descompasso entre o tempo não-vivido e o espaço livresco de artifício em que circulavam, neste processo de subjetivação que acontece como espaço de habitação da linguagem, o que os desperta para um princípio de *infamiliaridade*. Ou seja, a mensagem passa a ser então a negação (*un-*) de um modo anterior de habitá-la enquanto sujeitos em formação. Sofrem, neste momento decisivo de olhar para a casa, de uma angústia de castração⁵⁸, o que se pode perceber justamente através da palavra "angústia" que era anteriormente recalcada como significando aquilo que, de fato, sentiam agora, quando *a casa lhes entra pelo olhar*⁵⁹. Separando-se, ao tempo em que se encontram em seus muito próximos futuros papéis de homem e mulher, percebem de forma instantânea porém ainda precoce seus territórios culturais demarcados pela casa: o masculino e o feminino. A moça foge e o rapaz, desesperado, invoca o nome da mãe.

É justamente na leitura da casa como (des)construção da voz narrativa da linguagem que a estrutura, ao surpreender a distância entre impostura literária e representação cultural

⁵⁸ Ibid., p.19.

⁵⁹ Freud aponta , coincidentemente, em sua leitura de Hoffman, a importância do olhar como porta da percepção sensível. (Ibid., p.53)

quando se faz sentir o peso angustiante e político da casa literária como “monumento” aos futuros escritores, o que os coloca em confronto com a morte. É quando se compartilha um saber maior na sua intimidade com o leitor, que a representação de um tempo esgotado ao olhar a casa como espaço esvaziado, que a visão da sua morte se faz pública. Daí que a construção e a desconstrução incessante de seu espaço cultural se revela crítico do lugar institucionalizado que ocupa, por não ser mais a casa um espaço homogêneo tradicional da literatura ao qual pertencia na linhagem social formativa da casa do romance.

Casa desmoronada

A casa brasileira do romance desmoronou desde a velha casa machadiana⁶⁰ em sua fachada normativa, indo do Império à República, a despeito dos mal contidos (ou mal contados) impulsos eróticos de um padre narrador representante da Igreja cooptada ao poder das oligarquias.⁶¹ Essa é a mesma "casa assassinada" cujo crime reprimido se dramatiza, escondido na memória dilacerada de um corpo feminino e homossexual em Lúcio Cardoso e questionado em seus laços nucleares em Clarice Lispector (*Laços de família*, 1960). É do espaço limiar de saber antropológico ou sociológico, na soleira da porta da casa literária propriamente dita e por isso mesmo a ela entretecidos (no que Mikhail Bakhtin considera como plurivocidade e hibridez da forma romanesca), que se desencadeiam, se deslocam e se expandem os quadros alegóricos parentéticos, como prolífera bastardia oriunda dessas casas-brasão. Múltiplos são os quadros de casas-textos que se abrem a partir de seus espaços invadidos, dos interstícios infamiliares de suas fronteiras, porém os fantasmas que rondam o mistério da casa social latino-americana remontam aos tempos coloniais, aproximando, nos primeiros momentos, os relatos fundacionais culturais que deixam falar a cana, o açúcar, o escravo, principalmente no Brasil e em Cuba.

A casa senhorial patriarcal imprime o padrão/patrão burguês à matéria prima (ou "mater" aristotélica, que é o nome dado ao informe) que é a cana, e que, tanto no Brasil quanto em Cuba, transforma-se, pelas mãos do escravo, em açúcar. Construir a ponte entre o texto que se reproduz e a textura produzida é, pois, seguir na direção inversa, a que vai da texturologia à logologia; é propor o inter-relacionamento social que vai da senzala à casa. Se

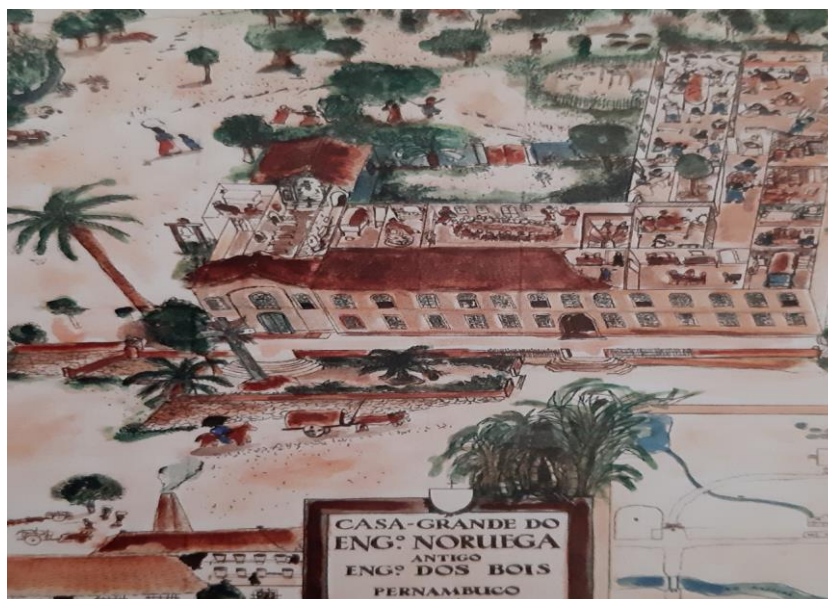
⁶⁰ Refiro-me ao longo conto que anuncia o romance *Dom Casmurro* (1900) intitulado “Casa Velha”(1885).

⁶¹ “Casa Velha” (org. Ana Luiza Andrade) *Coleção Transportes pelo Olhar de Machado de Assis Volume 2*, Prefácio Ana Luiza Andrade “Passagens da casa para a rua”, Chapecó/Grifos, Santa Catarina: UNESC, 2000, pp.105-134.

a ficção burguesa reproduz a morte da casa, a ficção crítica dos relatos fundacionais nomeia os ausentes da casa e os introduz na linguagem escriturária, articulando o que surge com o que desaparece, ao que se insurge, combinando a ausência dos vivos na linguagem com a ausência dos mortos na casa⁶². Ao subdividir a casa-brasão, fazendo-a proliferar heterogeneamente os relatos fundacionais se cruzam entre si, por contraste: o de Gilberto Freyre e o de Antonil se diferenciam entre si, tanto quanto os relatos de Fernando Ortiz e Gilberto Freyre.

Abaixo, o engenho Noruega (Figura 2), desenhado por Cícero Dias, foi modelo utilizado por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1934) como ilustrativo do conjunto casa grande e senzala fundacional no Brasil. Aqui se pode inclusive perceber uma capela, que fazia parte deste conjunto, acrescentada ao lado esquerdo da casa. A sala de jantar no centro e no alto, assim como, do lado direito, e como extensão, o trabalho escravo tanto na cozinha como no preparo do açúcar.

Figura 2: Engenho Noruega, Cícero Dias.



Fonte: *Casa Grande & Senzala* (1934)

⁶² CERTEAU, Michel de. *Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 12a ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p.78.

O conjunto da casa grande e a senzala e o “contrapunteo” barroco de Ortiz

Desses relatos emergem casas cubanas e brasileiras diferenciadas tanto pela expressão cultural da matéria que delas se extrai, como pela maneira como ela é extraída. Assim, se a monocultura da cana se transplanta similarmente do solo europeu para o cubano e para o brasileiro, ela se expressa diferentemente, através dos ensaios culturais de Fernando Ortiz e de Gilberto Freyre. E se este último registra diferente daquele do padre jesuíta Antonil, ao contrapontear o seu olhar nativo e mestiço ao de um europeu visitante que antecipa uma visão industrial, o de Fernando Ortiz faz um "contrapunteo" de matérias: tabaco versus açúcar. Das dobras barrocas das excelentes folhas de tabaco/texto de Ortiz, o tabaco se produz em sua variedade e o açúcar em sua mesmice; este como signo de individualidade (“Je suis la pipe d’un auteur”... mon maître est un grand fumeur⁶³) e o outro através da complexa estrutura escravagista; este selecionado, aquele mecânico; este urbano, aquele doméstico; este para consumo público, aquele para consumo privado; este, produto do engenho humano, comunitário e selvagem, aquele engendrado pelos interesses capitalistas da civilização europeia. O dom natural dá a distinção do tabaco, nas palavras de Ortiz:

El tabaco nace para caballero, y em su desarrollo económico va a cada passo ganándose títulos y distinciones por su color, su olor, su sabor y su combustión, hasta alcanzar la aristocrática individualidad de la vitola, la marca y el anillo. Todo tabaco quiere buenas formas y distinguida figura, raza y abolengo, nobleza de maneras y vanagloria de blasón. Y si el tabaco es habano puede ostentar coronas, cetros, regalias e hasta título imperial.⁶⁴

Sobretudo, quanto ao dom natural do tabaco, Derrida nos alerta para a constituição mesma do simbólico: como a natureza, a linguagem dá e toma, numa troca especulativa que substitui o dom, precisamente este que Ortiz atribui ao tabaco, numa estratégia de capitalização que vela a sua intenção de “querer ganhar o paraíso economicamente.”⁶⁵ Mas se a textura tabagista se industrializa através do próprio símbolo econômico de distinção masculina, a textura do açúcar, que em Ortiz é marginalizada, em Freyre já vai se marcar pela

⁶³ DERRIDA, Jacques. *Given time: I. Counterfeit Money*, Translated by Peggy Kamuf. Chicago and London: The university of Chicago Press, 1992, p. 104.

⁶⁴ ORTIZ, opt. cit., p.66. O tabaco nasce para cavalheiro, e em seu desenvolvimento econômico vai a cada etapa ganhando títulos e distinções por sua cor, seu cheiro, seu sabor e sua combustão, até alcançar a aristocrática individualidade da bitola, a marca e o anel. Todo o tabaco quer boas formas e figura distinta, raça e estirpe, maneiras nobres e vanglória de brasão. E se o tabaco é havano, pode ostentar coroas, cetros, regalias e até título imperial. (*tradução livre minha*)

⁶⁵ DERRIDA, opt. cit., p.108.

docilidade, enquanto para Antonil obedece as regras de uma operação orgânico–maquinária de árduo processamento, o que é exemplar no poema “Moenda de Usina” (1978) de João Cabral. O poeta engenheiro projeta o trabalho do dobrar-se da cana como textura feminina que se transforma pela máquina na produção de corpos dóceis. A cana, que era “antes esbelta e linear” ao chegar na moenda “despenteada e sem rima,” provoca uma força sonora de intensidade explosiva e revolucionária: em sua queda espetacular, há uma passagem simultânea da moenda à página, o que ocorre repentina e violentamente, e da desordem à ordem, como por um matadouro de exercício regimentar: “Na usina ela cai de guindastes,/ anárquica, sem simetria:/ e até que as navalhas da moenda / quebrando-a, afinal, a página,/ a cana é trovoada, troveja,/perde a elegância, a antiga linha,/ estronda com o sotaque gago/ de metralhadora, desvaria./ Não fossem as saias de ferro/ da antemoenda que a canalizam,/ quebrar-lhe os ossos baralhados/ faria explodir toda a usina./ Nas moendas derradeiras tomba/ já mutilada, em ordem unida:/ não é mais a cana multidão/ que ao tombar é povo e não fila; / ao matadouro final chega/ em pelotão que se fuzila”.⁶⁶

O relato fundacional do conjunto casa grande e senzala, a se julgar pelo dobrar-se da cana à moenda metálica que a submete, analogamente ao processo poético ao que se dobra o poeta, se faz alicerçado sobre uma matriz barroca nas partes principais de um complexo maquinário de produção capitalista – o engenho – que no dobrar-se de suas partes, produz a primeira dobra como falta: humanidade. A submissão do escravo parece estar implícita na operação de desmembramento do texto poético de João Cabral, ao submeter duramente a cana-mulher da rebelião à docilidade, de modo análogo às exigências de submissão dos altos mandos da casa grande. Daí que, nos processos de seus desmembramentos em casas filiativas, ou seja, enquanto ligada às diversas casas de máquinas para a produção do açúcar, a casa grande era também constitutiva de seu “casamento” com o engenho e é deste que nascem: a casa da moenda, a casa da fornalha, a casa das caldeiras e a casa de purgar, advindas, portanto, a partir mesmo desta matriz e extensões dela (como se pode ver no desenho de Cícero Dias). Não surpreende, portanto, que neste conjunto complexo de formas anunciadoras da indústria pois já previa em si mesma uma “matriz de reprodutibilidade técnica”, e de formas produzidas em série, análogas à de uma mãe com seus filhos reproduzidos, que o açúcar fosse assim extraído de um engenho artificioso, como o aludido por Antonil: dos eixos da moenda se desencadeavam corpos “em andar circular de volandeira”, com “pescoço”,

⁶⁶ MELO NETO, João Cabral de. “Moenda de usina” in *Museu de Tudo e depois* (1967-1987) Poesias Completas II. RJ: Editora Nova Fronteira, 1988,p.253.

“dentes”, “pregos com cabeça quadrada e bem entrante”, corpos “torneados com tornos de pau de lei para que fique a madeira bem dura e mais capaz de resistir ao contínuo aperto que há de padecer no moer.”⁶⁷ Vem bem a propósito desta descrição de Antonil, os dizeres de Goya: “Os sonhos da razão engendram monstros”⁶⁸. E, no entanto, esta foi a monstruosa máquina do engenho cuja “concepção martirológica” via na textura açucareira um “rito purificador” e que, é preciso que se enfatize, se fazia à semelhança da “evaporação” do fumo de Ortiz: esses engenhosos processos “purificadores” e “evaporadores” deitaram, com a casa, e os escravos na senzala, os fundamentos que contrapunham *o duro ao dócil* nas dobras barrocas das matérias texturológicas coloniais.

Mas é Gilberto Freyre que vai nos fornecer a matéria de humanidade que falta a descrição pré-industrial e progressista de Antonil nas relações entre senhor e escravo em *Casa Grande & Senzala* (1934) ao descrevê-las como dobras sociais entre os andares da casa barroca a que se refere Deleuze em seu livro *A Dobra Leibnitz e o barroco*⁶⁹. Este inicia precisamente com a descrição dos dois andares de uma casa barroca, o que se pode ler na relação aos modos de produção do açúcar e do tabaco, a partir de alguns dos contrapontos entre Ortiz e Freyre que se destacam. Ortiz mostra um modo comunitário de plantar e colher nas vegas radicalmente oposto ao do latifúndio escravocrata no tratamento do açúcar em Cuba; ao passo que, ao contrário, Freyre destaca a parte de trás e não a de fachada, da casa grande: a cozinha, as mulheres negras, sua música, suas histórias, seus ritmos sensuais e todo um modo manufactureiro que era menosprezado, não só pela oligarquia colonial, mas por toda uma cultura progressista e até uma academia, em sua tendência de canonizar suas tecnologias e um secreto repúdio ao que lembrasse a escravidão. Ortiz destaca a região de Cuesta Abajo em Havana, para o cultivo do tabaco; Freyre, o Nordeste brasileiro para o “complexo açucareiro”. Se o aparato do tabaco exige piteiras, escarradeiras, narguilés, cachimbos; o do açúcar, em compensação, exige açucareiros e colherinhas, “louça fina e prata lavrada”. O tabaco de Ortiz almeja sair da fidalguia para a socialização, e da refeição para o toque natural do fumo do tabaco, enquanto o açúcar de Freyre faz o caminho inverso, pois vai se civilizar através de receitas de doces, pois, em suas palavras, “a graça civilizadora do açúcar quebra o agreste das plantas”. Há dois poemas de pernambucanos que julgo valerem a pena serem citados por suas tentativas, cada um a seu modo, em ocasiões especiais, da casa grande como

⁶⁷ ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil /texto confrontado com o da edição de 1711*. 3ª edição, Belo Horizonte: Editora Itatiaia/Editora da USP, 1982, pp. 75-76.

⁶⁸ Sobre Goya, ver STARONINSKI, Jean. *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *A Dobra Leibnitz e o barroco*. São Paulo: Editora Papirus, 1988.

leitura, ora confundindo-se à própria arquitetura da cana...ora em suas andanças de fuxicos entre senzala e casa grande... Mas tanto Cabral quanto Bandeira parecem ter suas próprias leituras deste tempo fundacional nordestino.

*Casa-Grande & Senzala*⁷⁰, Quarenta anos

João Cabral de Melo Neto

Ninguém escreveu em português
no brasileiro de sua língua:
esse à vontade que é o da rede,
dos alpendres, da alma mestiça,
medindo sua prosa de sesta,
ou prosa de quem se espreguiça.

A arquitetura da cana-de-açúcar⁷¹

Os alpendres das casas-grandes,
de par em par abertos, anchos,
cordiais como a hora do almoço,
apesar disso não são francos.

O aberto alpendre acolhedor
no casarão sem acolhimento
tira a expressão amiga, amável
do que é de fora e não de dentro:

dos lençóis de cana, tendidos,
postos ao sol até onde a vista.
E que lhe dão o sorriso aberto
Que disfarça o que dentro é urtiga.

⁷⁰ MELO NETO, opt. cit., p.387

⁷¹ MELO NETO, opt. cit., p.395

Fotografia do Engenho Timbó⁷²
(feita por Ivan Granville Costa)

Casas grandes quase senzalas,
como a desse Engenho Timbó
que tenho na minha parede
(casa onde nasceu uma avó)

O tudo em volta é sempre a cana,
Que sufoca tudo, como a asma
e só se abre em poucos terreiros,
guardados a ponta de faca.

A Casa-grande é menos grande
do que a estrebaria e a senzala,
do que a moita morta do engenho,
de que só resta a ruina rasa.

O que de Casa-grande havia
nesse Timbó de um Souza-Leão?
Entre urinóis , escarradeiras,
Um murcho , imperial, brasão.

*Casa Grande & Senzala*⁷³

Manuel Bandeira (*Mafuá do Malungo*)

Casa Grande & Senzala

Grande livro que fala
Desta nossa leseira

⁷² MELO NETO, opt. cit., p.423.

⁷³ BANDEIRA, Manuel. Poesia e prosa: volume 1 POESIA. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 521.

Brasileira.

Mas com aquele forte
Cheiro e sabor do Norte
- Dos engenhos de cana
(Massangana!)

Com fuxicos danados
E chamegos safados
De mulecas fulôs
Com muitos sinhôs.

A mania ariana
Do Oliveira Viana
Leva aqui a sua lambada
Bem puxada.

Se nos brasis abunda
Jenipapo na bunda,
Se somos todos uns
Octoruns,

Que importa? É lá desgraça?
Essa história de raça,
Raças más, raças boas
-Diz o Boas –

É coisa que passou
Com o franciú Gobineau.
Pois o mal do mestiço
Não está nisso.

Está em causas sociais,

De higiene e outras que tais:

Assim pensa, assim fala

Casa Grande & Senzala

Livro que à ciência alta

A profunda poesia

Que o passado revoca

E nos toca

A alma de brasileiro,

Que o portuga femeeiro

Fez e o mau fado quis

Infeliz!

Casa grande/ portões da “história”

Freyre observa que a fotogenia do Recife começa da vista única que se descortina do meio do rio, dos pátios de dentro das igrejas, referindo-se à cidade como “a mais moura das que os portugueses criaram no Brasil”. Contrasta-a a Olinda, ao Rio de Janeiro e a Salvador, por estas serem fotogênicas no sentido cenográfico de se entregarem “aos primeiros fotógrafos e pintores que as cortejam”. Neste sentido inclusive, essas cidades-mulheres ou mulheres-cidades completariam a leitura alegórica benjaminiana atribuída ao olhar do historicista, ao se aproximarem muito do sentido da imagem mais comum em relatos repetitivos, relegados pelo materialista histórico, pois este “deixa aos outros o papel de se entregarem, no bordel do historicismo, à prostituta chamada ‘Era uma vez’.”⁷⁴ Segundo Benjamin, coincidentemente à imagem “comum” da cidade de Freyre, uma história utilitária se prostituiria com os cenários mais repetitivos aos quais recorre continuamente o historicista.

Porém, a vista encantadora e cheia de “sugestibilidade”, que conciliava o Recife com as águas dos rios já era proibida em 1927 (assim como a “semente preciosa, mas destituída de gosto” segundo Benjamin) por estar “a cidade separada do rio a ponto de tudo quanto é casa

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*, 2013, p. 19.

dar as costas para a água e os portões das rampas das casas velhas se conservarem sempre fechados. Inúteis. Arcaicos. Arqueológicos.” Essa separação, que muda a história dos habitantes da cidade, ou pelo menos os seus hábitos mais frequentes, mas que não consta dos livros de uma história progressista, deve-se ao reconhecimento de um momento de perigo, momento em que “as usinas , defecando à vontade nos rios, afastaram deles a gente boa outrora entusiasta dos banhos em Caxangá e no Monteiro, em Apipucos e Beberibe. Agora era isso que Agache via. Via e não compreendia bem.”⁷⁵ Este era o “observador” a quem aquele cenário encantava, sem compreender, enchendo-o de sua sugestibilidade.

Há, em consequência, uma separação de tempos anacrônicos ilustrada pela cena da casa que dá as costas ao rio com seus portões sempre fechados, “inúteis”, “arcaicos”, “arqueológicos”, e esta separação enfoca justamente um limiar entre o fim do tempo de banhos de rio e o início do tempo mais urbano. No entanto, ela traz consigo um alerta para o “abandono” dos portões, posicionados neste umbral que , de um lado, se fecha a um tempo “arcaico”, coincidente ao tempo do fim do rio, relegado então à guarda inútil de portões “arqueológicos”. De fato, esses portões em ruínas, ao serem enterrados num tempo “abandonado” da história, chegam a ficar invisíveis para os de fora, e, ao passarem imperceptíveis ao seu olhar consciente, permanecem em um estado de inconsciência coletiva ou mesmo submersos num período coincidente ao de “sonambulismo histórico”, como o intitula poética, e não menos benjaminianamente, Flávio de Carvalho.⁷⁶

Mapas de saudade

É menos surpreendente encontrar em Gilberto Freyre⁷⁷ estas analogias benjaminianas (e também freudianas) observadas por Flávio de Carvalho como “sugestibilidades”, não só

⁷⁵ FREYRE, Gilberto. “Mestre Agache no Recife”,1964, pp 117-119.

⁷⁶ Minha leitura é compatível com a de “sonambulismo” feita por Larissa Costa da Mata na Introdução aos textos de Flávio de Carvalho ao referir-se a bifurcações no tempo : “Uma delas, o “sonambulismo histórico”, o reconhece como um todo irregular e coberto de fissuras, que se define no constante cruzamento com o espaço, rompendo-o com o estímulo que impulsiona a estética (em “Vila Júlia. Sonambulismo da história”). In Flavio de Carvalho, *O berço da força poética*, org. Da Matta, Larissa Costa. São Paulo: editorial Alameda,2019 (no prelo)

⁷⁷ Gilberto Freyre menciona Franz Boas em muitos de seus escritos, dentre eles *Arte Ciência e Trópico* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.114) como também elogia o famoso traje tropical utilizado por Fávio de Carvalho na procissão (mesma edição à página 117), em “antecipar-se aos outros povos (...) como se antecipou, de modo inesquecível, na solução do problema da dirigibilidade dos balões, e do próprio aeroplano. Mestre Flávio – pois foi incontestavelmente um mestre – poderia ter ido além dos arrojados individuais; e fundado em São Paulo um centro que se especializasse no estudo do problema sob vários aspectos - inclusive o da fibra mais conveniente para o tecido do traje ideal para o trópico.”(*Arte, Ciência e Trópico*, p.93)

por ambos terem sido discípulos de Franz Boas⁷⁸, mas principalmente por elas se destacarem nas bibliografias do professor alemão tanto quanto nas dos discípulos e de alguns da época: trata-se das leituras comuns de Freud⁷⁹ Frazer, Read, Simmel e Caillois, entre muitas outras, em que se observa tanto a valorização de uma memória de afeto que oscila entre a intimidade e o distanciamento, como também uma memória de plasticidade que, em ambos, teria a força de um “resíduo” poético. É possível detectar-se uma valorização da memória em ambos autores, principalmente no que se desenharia em um “mapa da saudade”⁸⁰, expondo-se nos limiares⁸¹ de ciclos de vida e morte observados em resíduos que consideraríamos psíquico-morfológicos em Flavio de Carvalho⁸² e, ao mesmo tempo, no enfoque ecológico dado especificamente ao fim de um ciclo, o da cana, em Freyre⁸³: neste último há uma preocupação quase obsessiva com um mapa da saudade nordestino se abrindo a quase todos os estudos relacionados (interdisciplinares) ao se colocar no limiar da passagem a um tempo industrial moderno ameaçando um “velho” nordeste rural arcaico, como é possível se observar com respeito à morte dos rios da cidade com a chegada da indústria. Evidentemente esta passagem causa um efeito de mudança inegável com o apagamento de hábitos e de uma singular visão cultural, que se acaba em definitivo com a vinda da bagaceira industrial da usina. Além disso, Flavio de Carvalho e Gilberto Freyre concentram-se na plasticidade de paisagens, de cidades, de caracteres e gestos humanos que, bem possivelmente oriundos da mente do ser humano primitivo, se transformam com a passagem do tempo em direção à modernidade, quer seja ela vista como uma antecipação proto-histórica, como na cartografia imaginária dos afetos no

⁷⁸ BOAS, Franz. *A mente do ser humano primitivo*. 2a. ed. Trad. José Carlos Pereira. Petrópolis: Vozes, 2011.

⁷⁹ FREUD, Sigmund. “O mecanismo psíquico do esquecimento.” Rio de Janeiro: Imago, 2006. Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas, vol.3. Ver também *O Mal-estar na civilização* Trad. Paulo Cesar de Souza São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. Outros trabalhos mencionados ao longo deste texto.

⁸⁰ Cito Flávio de Carvalho: “Isolado na montanha ele [o homem] constrói o seu primeiro mapa: o mapa da saudade. A arte decorativa é formada, simultaneamente, por elementos de que se compõe a visão da paisagem. Existe pois, uma necessidade de movimento por parte do homem da planície para que a paisagem possa ser criada e vista, para que a arte decorativa apareça e para que o homem comece a compreender as linhas de força da natureza. *Diário de São Paulo*, 26 de janeiro de 1956. Projeto de Doutorado *Flávio de Carvalho: Leitor dos Gráficos da Cultura* Orientação Raul Antelo, Florianópolis, novembro de 1999, p.178. Também em CARVALHO, Flávio. “O mapa da saudade, o primeiro mapa do mundo” in *Os Ossos do mundo*, 2014, pp. 71-81.

⁸¹ Para esclarecimento sobre o conceito de limiar, ver OTTE, Georg, et alii, *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

⁸² CARVALHO, Flávio. *Os gatos de Roma e Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. Transcrição de Larissa Costa da Mata. Também utilizo-me da tese de doutorado de Larissa Costa da Mata “Genealogia e primitivismo no mundo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), publicado agora com alterações.

⁸³ FREYRE, Gilberto. *Nordeste. Aspectos da influencia da canna sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937. Coleção Documentos brasileiros dirigida por Gilberto Freyre.

pré-humano ancestral em um “mundo perdido”, quer seja ela vista como um efeito catastrófico de enfoques “progressistas” equivocados. Tanto em um como no outro caso, ambos podendo ser considerados muito atuais, eles enfocam a proximidade ou a distância destes limiares “ameaçadores”, em que as fases de início de um ciclo se misturam às do fim do outro, apagando a precisão de suas delimitações. Acima de tudo, ao procurarem salvar singularidades do esquecimento, por meio de “ritornelos”⁸⁴ ou retornos de resíduos do passado a assombrar/desassombrar o presente, colocam em jogo novas temporalidades culturais, e assim apontam para configurações diversas de modernismos outros, divergentes do modernismo proposto pela maioria dos participantes da Semana de 22 de São Paulo.⁸⁵

Benjamin e as sombras da história

Há uma semelhança dada aos laços de afeto que os aproxima um do outro denotando a melancolia com que Walter Benjamin também se refere às perdas de um fim de ciclo⁸⁶, ou ao fim de uma era que se extingue. Justifica-se então a busca da sugestibilidade iconográfica que traria a memória viva de um momento ou objeto único que se salva justamente quando o materialista histórico se afasta o quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo”.⁸⁷ Assim também, poder-se-ia dizer que Gilberto Freyre vai considerar a sugestibilidade iconográfica nos resíduos que sugerem uma dialética de “(des)assombrados” do século XIX. Como “assombramentos” orientais na modernidade urbana ocidental, os limiares transicionais de assombramentos da casa, da rua e do corpo se podem observar quando estes, protegidos tradicionalmente seja por - telhas, abas, panos ou cabelos -, ora projetam sombras, ora são guarnecidos delas. Portanto contraditoriamente, não só se protegem delas, como também, a elas acabam por se abrir. Daí que o “assombramento” se explicaria quando o rosto barbado do homem se transforma à

⁸⁴ O termo é de Félix Guattari, assemelhando-se à idéia de “voltas” residuais, no sentido proposto por Walter Benjamin de “salvar” objetos do esquecimento. In: GUATTARI, Félix. *As três ecosofias*. Tradução Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1900.

⁸⁵ ANDRADE, Ana Luiza. “Flavio de Carvalho e Gilberto Freyre: a memória, entre a sugestibilidade e o sonambulismo” in *Flavio de Carvalho, O berço da força poética*, org. Da Matta, Larissa Costa. São Paulo: editorial Alameda, 2019 (no prelo)

⁸⁶ Ver a teoria benjaminiana da melancolia ao ler alegoricamente as figuras emblemáticas e as características saturninas na gravura *Melancolia* de Durer em *A origem do Drama trágico alemão. Obras Escolhidas de Walter Benjamin* I. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.161.

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*, 2013, p. 113.

sombra novecentista da casa grande na rua que através de um telhado se estende sobre ela com as bordas orientais viradas para o alto como as abas de um chapéu, e projetam a sua sombra (o seu fantasma) no chão, agindo de modo análogo aos pelos no rosto e aos panos no corpo. Por outro lado, os “desassombramentos” equivaleriam então, aos cortes ingleses, com a vinda da indústria e da urbanidade, que acabam com as sombras, tanto as do rosto, quanto as da casa.⁸⁸

Casa grande / casa de Capuava

Mais interessante ficaria um paralelo entre esses dois discípulos de Boas quando se percebe que as casas por eles arquitetadas anunciam um outro possível “contraponto” (matéria que promete, mas que por falta de tempo, vai apenas esboçada). Clara Pignaton observa, sobre a casa de Flávio de Carvalho:

Carvalho se interessa pelo dialético da forma limite já que dela explora a possibilidade de sua inversão de valores. Está aí a coerência de sua pirâmide na Fazenda Capuava. Decerto ela é vista como um túmulo, mas antes de ser o destino final de tal ou qual morto ou um monumento do passado para se “conservar vivas almas de faraós”, a pirâmide é uma alegoria da morte, mais uma de suas alegorias. O elemento formal da arquitetura antiga reaparece enquanto objeto-resíduo por ser o único óculo pelo qual Carvalho entende ser possível olhar o passado e enxergar os dramas ancestrais do homem.⁸⁹

Ora, a casa da fazenda Capuava é um trapézio alto, que, sem dúvida, em seu perfil egípcio ladeado por palmeiras, lembra um túmulo antigo qual resíduo histórico, uma paisagem

⁸⁸ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, 1981, p.430: “Desassombramento através do vidro inglês nas casas e nas carruagens ainda orientalmente revestidas de gelosias e cortinas: as casas de “grades de xadrez” que a Walsh recordaram as dos turcos. Desassombramentos nas cidades, através de ruas largas como as do Ocidente que as dos becos orientalmente estreitos do Rio de Janeiro, de Salvador, do Recife, de São Luis do Maranhão, de São Paulo, de Olinda, de todos os burgos do País. Desassombramento nas igrejas, através da substituição, pelas senhoras, de capas, mantos, mantilhas ou xales orientalmente espessos, por transparentes véus franceses que não escondessem os encantos do rosto e do peito das iaiás. Desassombramento no rosto dos homens, por meio do corte, com as tesouras e navalhas inglesas de que se encheram as lojas brasileiras na segunda metade do século XIX, dos excessos das barbas chamadas de “mouros”, de “turcos”, de “nazarenos” barbas ao mesmo tempo orientais e ortodoxalmente patriarcais, que seriam aos poucos substituídas por suíças, peras e *cavaignacs* burgueses ou semi-burgueses. Desassombramentos através de poderosos sistemas de iluminação das ruas, das praças, das casas que substituissem o azeite de peixe, a vela de sebo, a lanterna oriental de papel, a chamada ‘cabeça de alcatrão’, pelo lampião de querosene, pelo candeeiro inglês, ou belga, também de querosene, pelo bico de gás. Desassombramentos nos costumes, nas maneiras, nos hábitos, nos gestos, nas relações entre homem e mulher e entre pai e filho.” Citado também em ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre: obras duras e doces do cotidiano do brasileiro*. São Paulo: Nankin, 2007, p.166.

⁸⁹ PIGNATON, Clara. *Flavio de Carvalho fragmentos sobre a forma e o tempo*. Tese de doutorado. UFBA; Faculdade de Arquitetura, Programa de Arquitetura e Urbanismo, 2016, p.177.

primordial petrificada, funcionando como uma fortaleza patriarcal, uma alegoria⁹⁰ arquitetada em homenagem a seu pai. E se o conjunto de casa grande e senzala pode ser considerado uma fortaleza patriarcal no sentido da proteção e até esconderijo às mulheres e crianças, onde gelosias funcionavam como assombreamentos do corpo, a de Capuava transforma a vida particular de seu morador em uma festa calculada⁹¹, como uma máscara por trás da qual poderia “rir e chorar e cantar e fazer caretas ao mundo. A máscara funciona como uma fortaleza.”⁹² De fato, a concepção performática dessa casa tinha muito de teatral já que o seu idealizador acreditava numa espécie de utopia teatral que mudaria o ser humano:

Veremos num futuro próximo um teatro que fugindo da sensação visual fotográfica e da sensação auditiva fonográfica, apresentará ao público um compêndio de emoções que afetará vivamente por ser uma coisa que pertence à sua sensibilidade mais íntima, talvez adormecida, e aos domínios de um pensamento apurado. As mandingas da família deixarão de interessar como histerismo teatral, a elvação geral do homem se encarregará da mudança do tema no teatro.⁹³

Figura 3: Fazenda Capuava vista da piscina anos 70



Fonte: *cem anos de um revolucionário romântico*⁹⁴

⁹⁰ A idéia de alegoria aqui se fundamenta na união de extremos de uma construção como fortaleza em seus primórdios e a vanguarda modernista que ironiza essas origens. In PIGNATON, Clara.

⁹¹ DAHER, Luiz Carlos. Aspectos expressionistas na obra de Flávio de Carvalho. In *Flávio de Carvalho Cem anos de um revolucionário romântico*. Centro Cultural Banco do Brasil/Museu de Arte Brasileira da FAAP. São Paulo: 1999, p.49.

⁹² MATTAR, Denise. (org) *Flávio de Carvalho Cem anos de um revolucionário romântico*. São Paulo: 1999, p.68.

⁹³ *Ibid.*, p.69.

⁹⁴ CARVALHO, Flávio. *Cem anos de um revolucionário romântico*. p. 49.

O dobrar-se da folha como ato de leitura

O tabaco de Ortiz torna-se “mundo habitável” em mobilidade contínua expressando uma textura barroca e críptica de matéria prima transcultural em que se decifram relatos inter-relacionados, a partir do conceito de “dobra” deleuziano. Seguindo um princípio dobrado de cultivo (da terra) e culto (em memória dos antepassados) o ato de dobrar as folhas do tabaco é o de erva para ser lida (como leitura de si mesmos) e erva para ser curtida: folha que se desfolha, página que se desdobra. A folha de tabaco se distingue da cana de açúcar por exigir manuseio humano e não maquinário, e daí a leitura da própria folha se desdobrar como o “uno no múltiplo” num simultâneo ato de virar a página, na passagem de uma mão a outra dos processos: “Toda la tabacaleria es manual: el cultivo y la cosecha, la industria y el comercio y hasta el mismo consumo”.⁹⁵ Por contraste, o açúcar representava-se de forma escravizada, além de ter uma função menor que se marca pela “falta do sobrenome do marido para conferir-lhe identidade”: “El azúcar nace sin apellido próprio como esclava.” E ao referir-se ao processo sofrido pelas turbinas da moenda, vai assemelhar-se, como textura docilizada, ao poema de Cabral, onde na moenda a cana vai “perder a linha”... Ortiz a vê “arrojada a um líquido o a una masa batida donde se disluje y desaparece como predestinada al suicídio em las aguas de um lago o en los turbiones de la sociedad”.

João Cabral, por sua vez, também vai fazer uma leitura das folhas da cana, analogamente a Ortiz com relação ao tabaco, mas agora se referindo à cana histórica (“A cana do século XVIII”) e à estética de sua voz familiar (“Voz do canavial) que é “Voz de saliva de cigarra,/ do papel seco que se amassa,/ de quando se dobra o jornal:/assim canta o canavial,/ ao vento que por suas folhas/de navalha a navalha soa,/ vento que o dia e a noite toda/ o folheia e nele se esfolia.”⁹⁶ Assim também há muitas referências outras da leitura da cana, em *Escola das Facas* (1975-1980) Essas reminiscências surgem porque João Cabral foi menino de três engenhos⁹⁷, e nesse livro ele vai mostrar que suas memórias chegam-lhe pela via de um aparato sensorial resumindo-se na estrofe sinestésica significativa: “Me diz de viés, não me

⁹⁵ ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. Prólogo de Bronisłwa Malinovski. Barcelona: Editorial Ariel, 1973, p.62.

⁹⁶ MELO NETO, opt. cit., p.429.

⁹⁷ MELO NETO, João Cabral De. Menino de Três engenhos. In: *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003, p.457.

diz:/sua voz são os cheiros que lembram/como Combray regressa a Proust/quando o convoca a Madalena”⁹⁸. A memória involuntária volta com força na voz do poeta pernambucano.

Abaixo, um quadro sem título de Cícero Dias de 1947. Uma fase entre o figurativo e o abstrato, porém percebe-se a cana e suas folhas de tons verdes, sugerindo a leitura que João Cabral faz delas...

Figura 4: Quadro sem título, Cícero Dias (1947)



Fonte: *do Amaral e Di Cavalcanti Mito e realidade no modernismo brasileiro*.⁹⁹

Ler cascas, como folhas de um livro, num chão que berra¹⁰⁰ (a página de luto de Didi Huberman)

Folhas que podem ser lidas em João Cabral e em Ortiz, assim como as páginas percorridas na leitura de um livro. Didi-Huberman em seu livro *Cascas* (2017) relata a sua excursão ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, e ao referir-se a “coisas de superfície” para “inscrever os farrapos de nossas memórias”, registra melancolia e revolta e,

⁹⁸ MELO NETO, opt. cit., p.461.

⁹⁹ Catálogo da exposição *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti Mito e realidade no modernismo brasileiro*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 6 de outubro a 15 de dezembro de 2002. Curadoria e texto de Maria Alice Milliet, São Paulo: MAM, 2002, p.11.

¹⁰⁰ ANDRADE, Ana Luiza. Gestos de ódio à pele escrita: o berro do chão, a cicatriz aberta. In: DEBIEUX ROSA, Miriam; MEDEIROS DA COSTA, Ana Maria, PRUDENTE, Sérgio (orgs.). *As escritas do ódio: psicanálise e política*. São Paulo: escuta, 2018.

inclusive, o meio de arquivá-los: “Coisas que caem de nosso pensamento e que denominamos livros. Coisas que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fraseados em conjunto.”¹⁰¹

Em sua busca na memória, como um arqueólogo, literalmente caminha *no livro* com o desejo de revolver a terra¹⁰², para escutá-la, e olha intensamente para ela pois, segundo ele: “Birkenau continua um sítio arqueológico. É pelo menos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra.”

Esta terra ferida em que pisava vai coincidir com o lugar das árvores de bétulas, a matéria prima do papel ou a página do livro que escreve: em todo o caso, lugar impregnado da memória do genocídio nazista dos judeus, levando-o a perscrutá-la por algum sinal que pudesse ter ficado do que ali se passou, com o desejo melancólico de desenterrar os mortos que ali caíram. Um sítio que conclama nossa indignação nos enche de inconformismo, e é parte de nosso passado. Mas o livro é, antes de tudo, feito de cascas de bétulas (origem da palavra Birkenau) tipo de árvore da região, e que sendo do mesmo material do papel do livro (celulose) poderia ser considerado, com Gagnebin, um “pequeno túmulo de palavras”¹⁰³. Não à toa o seu nome é, de fato, *Cascas*.¹⁰⁴

O sentimento odioso contra o nazismo estende-se, pois, tanto a livros descritos como “pequenos túmulos” em seus gestos de levante¹⁰⁵, com o sentimento que move Lucio Cardoso, em princípio, ao acenar o seu livro como uma faca diante de uma Minas inerte¹⁰⁶, como a livros de gestos melancólicos que movem Lima Barreto, Clarice Lispector e Osman Lins, escritores que marcam e são marcados pelo fracasso de suas respectivas personagens Clara dos Anjos, Macabéia e Maria de França. Essas vítimas de um mundo masculino brutal provocam um ódio inconforme no leitor. Mas essa memória arrisca-se a “perder[-se] no vazio” do esquecimento não fosse o livro esse arquivo, esse “pequeno túmulo” onde se inscreve análogo gesto de potencial levante. A partir de um lugar de memória que se desperta

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução André Telles. Entrevista Hana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017, p.73.

¹⁰² BENJAMIN, Walter, “Escavando e recordando” in *Obras Escolhidas II Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.239.

¹⁰³ GAGNEBIN, Jeanne Marie, “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. In *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34 Letras, 2006, p.112.

¹⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, opt. cit., 2017, p.27.

¹⁰⁵ Ibid., p.73.

¹⁰⁶ CARDOSO, Lucio. “Lucio Cardoso (Patético): ‘Ergo meu livro como um punhal contra Minas’”. In: *Diários*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2012, p.729-730.

num mesmo espaço ou chão de escrita, pode-se abrir ao menos três caminhos ou percursos como “cascas” vindas à tona por uma escuta e um olhar intensos dirigidos à terra enquanto pele, superfície do sensível. Portanto, faz sentido traçar termos de comparação entre (1) os já mencionados gestos de rememoração de Didi Huberman lidos através das cascas das árvores no campo de concentração em *Cascas* (2017); (2) os percursos de uma memória da escravidão de Euclides da Cunha, em um texto curto sobre as impressões de um viajante nas bordas paulistas do Parahyba, intitulado “Entre ruínas”, de 1904¹⁰⁷, e (3) o texto confessadamente imaginário de Lima Barreto ao pisar na terra de antepassados que é São Gonçalo, município limítrofe de Niterói no Rio de Janeiro, no dia 10 de fevereiro de 1908¹⁰⁸.

É preciso destacar um mesmo gesto de olhar o chão destes personagens viajantes ou escritores/ arqueólogos/ melancólicos que, ao fixarem-no na terra, colocam em movimento o luto¹⁰⁹ e o desejo de busca de desenterrar as memórias de um “chão que berra”... Daí reações como: “Em Birkenau , um abatimento particular perante a história sem dúvida fez minha cabeça abaixar um pouco mais que o normal.”¹¹⁰ Mais adiante este gesto se liga à lembrança dos nomes das pessoas:

Embora cerca de oitocentas pessoas chamadas Huberman constem dos registros dos mortos da Shoah, não me sinto em condições de retornar a Auschwitz-Birkenau, como declarava legitimamente Paula Biren, uma sobrevivente do campo, diante da câmera de Claude Lanzmann. ‘Muitas vezes eu quis. Mas o que veria? Como enfrentar aquilo?[...] Como voltar àquilo, visitar?’¹¹¹

E completa:

“Mas hoje, para mim, nesta página, para qualquer um diante de um livro de história ou no território de Auschwitz, é a necessidade de não se resignar a esse impasse da imaginação, esse impasse que foi precisamente uma das grandes formas estratégicas – via mentiras e brutalidades – do sistema de extermínio nazista.”¹¹²

Portanto, aqui há três histórias e um mesmo chão de memória. E se naquela ocasião Didi-Huberman confessa ter olhado as árvores “como alguém que interroga testemunhas mudas”¹¹³, diferente dele, pois ligado a um período da história brasileira pós-abolicionista,

¹⁰⁷ Euclides da Cunha, “Entre as ruínas” . Este ensaio foi publicado pela primeira vez no jornal *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1904. Também em *Contrastes e Confrontos* (Porto Empresa Literaria e Tipográfica, 1941) E finalmente, a partir da 8a. ed. Do livro de 1941, em *Ruinologias ensaios sobre destroços do presente*, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Schmidt Capela. Florianópolis, 2017, p.281.

¹⁰⁸ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. Prefácio Giberto Freyre. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1961, p.131.

¹⁰⁹ “O luto coloca o mundo em movimento.” Traduzo as palavras de Didi-Huberman “Le deuil met le monde en mouvement” em conferência na internet: <https://vimeo.com/187967351> : Séance III *Soulevements* gravado em outubro de 2016 (acesso dia 15 de outubro, 2017).

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN, opt. cit., 2017, p.28.

¹¹¹ Ibid., p.30.

¹¹² Ibid., p.31.

¹¹³ Ibid., p.71.

Lima Barreto tem intrínsecas ligações à história de um passado escravocrata, e já sabia que sua avó pertencia à nação rebôlo, tendo sido escrava de uma família conhecida em São Gonçalo, quando perscruta o chão em que pisava naquele momento. Este dado biográfico de Lima Barreto se reflete na biografia de Clara, que também já vinha de uma segunda geração pós-abolição. E como se lê no *Diário*, ele não se resigna ao impasse do apagamento dos rastros escravocratas, mas busca convictamente sua procedência africana e a comenta neste passeio muito significativo a São Gonçalo; e é este que nos lembra de perto o de Didi-Huberman a Auschwitz, apesar da distância que os separa no tempo e no espaço:

Tomei o *tramway*. Fui vendo o caminho. A linha é construída sobre a velha estrada de rodagem. Em breve, deixamos toda a atmosfera urbana, para ver a rural. Há casas novas, os *chalets*, mas há também as velhas casas de colunas heterodoxas e varandas de parapeito, a lembrar a escravatura e o sistema da antiga lavoura. Corre o caminho por entre colinas, há pouca mata, laranjeiras muitas, algumas mangueiras.

Eu, olhando aquelas casas e aqueles caminhos, lembrei-me da minha vida, dos meus avós escravos e, não sei como, lembrei-me de algumas frases ouvidas no meu âmbito familiar, que me davam vagas notícias das origens da minha avó materna, Geraldina. Era de São Gonçalo, de Cubandê, onde eram lavradores os Pereira de Carvalho, de quem era cria.

Lembrando-me disso, eu olhei as árvores da estrada com mais simpatia. Eram muito novas. nenhuma delas teria visto minha avó passar, caminho da corte, quando os seus senhores vieram estabelecer-se na cidade. Isto devia ter sido por 1840, ou antes, e nenhuma delas tinha a venerável idade de setenta anos. Entretanto eu não pude deixar de procurar nos traços de um molequinho que me cortou o caminho, algumas vagas semelhanças com os meus. Quem sabe eu não tinha parentes, quem sabe eu não tinha gente de meu sangue naqueles párias que passavam cheios de melancolia, passivos e indiferentes, como fragmentos de uma poderosa nau que as grandes forças da natureza desfizeram e cujos pedaços vão pelo oceano afora, sem consciência de seu destino e de sua força interior.”¹¹⁴

O caminho trilhado por este observador/leitor de caminhos antigos nos traz à pele da memória o texto lido nas cascas das bétulas de Didi-Huberman. Na falta das cascas, os traços de semelhança com o menino que atravessa o desperta para uma possível origem em comum, ou a própria gênese desse lugar de memória... Mas este chão brasileiro nos aproxima historicamente dele, porém sendo posterior ao de Euclides da Cunha. Neste último, “Entre ruínas”, a grafia de cruces enfileiradas que o viajante observa é de 1904 enquanto o de Lima Barreto é de 1908. O viajante de Euclides, ao rememorar as ruínas de uma plantação de café onde brota do chão uma fileira de cruces ao longo do caminho, como o de um pequeno cemitério de escravos, reabre o arquivo de uma escravidão recém abolida (1888). Nessa lembrança análoga ao caminho de terra percorrido por Lima Barreto e Didi-Huberman ao

¹¹⁴ Lima Barreto *Diário Íntimo*, 1961, p.131.

revisitar esses lugares, ou mesmo cemitérios (um que já não tem mais cruzeiros) existe um “eu” que se reparte em dois, entre a dor do escravo (ou do judeu) e a alegria de porventura encontrar ali a possibilidade de um nome conhecido, ou, no caso de Lima Barreto, de imaginar traços semelhantes de prováveis parentescos. No entanto, no final, se sintetizam as três superfícies lidas numa mesma e única memória histórica da catástrofe, aquela suscitada pela veemência de um apelo: o berro do seu chão.

No caso de Lima Barreto, a dos escravos africanos de origens apagadas pela queima de arquivo que foi justificada como o apagamento de uma *mancha de vergonha* por Rui Barbosa, e assim também as origens de sua própria família, que se reduz a uma escrava de nome Geraldina Leocádia da Conceição, sua avó materna. Análoga tentativa de apagar os rastros aconteceu em Auschwitz pelos alemães¹¹⁵, tanto que a paisagem, as árvores, as folhas, as cascas das árvores pedem para ser lidas pelos que aí visitam, como últimos traços/grafias/gritos de dor desse chão. Daí o desejo de ler nas superfícies das cascas das árvores como se fossem árvores genealógicas, ou arquivos-vivos dos restos mortais de tantas famílias exterminadas. E de fato, este apelo é escutado por Didi–Huberman ao mencionar o fato incontestável de que estava pisando “no maior cemitério do mundo”, o que traz à tona o texto de Euclides da Cunha com as suas fileiras de cruzeiros, que se referem também a um cemitério, mas aqui de escravos e não de judeus. De vítimas, em todo o caso. Euclides também caminha num chão de memória por “alinhamentos primitivos”, “por onde subiam, outrora, as turmas dos escravos”, e tombando aos pedaços nas “corridas da terra” depois das chuvas torrenciais, (e) expõem agora, nos barrancos a prumo, em acervos de blocos, a rígida ossamenta de pedra desvendada, ou alevantam-se despídos e estéreis, revestidos de restolhos pardos, no horizonte monótono, que abreviam entre as encostas íngremes...¹¹⁶

Ora, essa observação de uma natureza fantasmagórica de outros tempos por Euclides da Cunha evoca assustadoramente o momento em que Didi Huberman descreve as “inundações provocadas pelas chuvas” no campo de concentração, ao terem trazido “incontáveis lascas e fragmentos de ossos à superfície, de maneira que os responsáveis pelo sítio se viram obrigados a aterrjá-lo para cobrir essa superfície que ainda recebe solicitações do fundo, que ainda vive do grande trabalho da morte.”¹¹⁷ Euclides da Cunha denuncia naquele então:

¹¹⁵ GAGNEBIN, opt. cit., 2006, pp115-7. Aí Gagnebin nos lembra, a propósito, o famoso poema de Brecht “Apagar os rastros”.

¹¹⁶ ANDRADE, Ana Luiza; LOPES DE BARROS, Rodrigo; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. “Entre as ruínas” de Euclides da Cunha. In: *Ruinologias*, 2016, p.284.

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN, opt. cit., 2017, p.63

“Justifica-se, ao menos, como se, de fato, por ali vagassem, na calada dos ermos, todas as sombras de um povo que morreu, errantes, sobre uma natureza em ruínas.” O despir-se da natureza pode ser lido na grafia euclidiana quando pedaços escuros se desmoronam na chuva para despertar a memória na nudez da pedra despojada de suas carnes qual “ossamenta”. Neste lugar de memória, Euclides traz à superfície os esqueletos dos escravos mortos, fantasmas da escravidão.

Assim também, em sua ida a São Gonçalo, Lima Barreto registra a passagem por umas casas novas que “não” teriam visto a sua avó passar, essa sua avó que tinha sido escrava no tempo da monarquia, e que teria habitado aqueles caminhos com a venerável idade de setenta anos. No entanto é notável que mesmo que estas árvores não a tenham visto, e que ele, Lima Barreto, como observador das ruínas da escravidão se redescubra no espaço do chão daquele tempo, inconformado com a falta de continuidade com aqueles de sua descendência, ao conseguir até enxergar resíduos de si mesmo nos traços de um molequinho que estaria passando por ali naquele momento. Se atentarmos à escuta deste chão barretiano, por uma “aparente” obra do acaso, a história do Brasil e a sua biografia coincidem (daí a importância de ele tocar aí numa questão nacional) pois a nação rebôlo da qual provinha a avó se confunde à nação brasileira que se povoa com os navios negreiros. Daí se poder concluir que ao escutar os gritos desse chão de sua pele negra, Lima Barreto escreve, na intensidade de uma grafia de desejo, a história dos negros no Brasil, ou, pelo menos, um importante fragmento dela.

Figura 5: Di Cavalcanti, *Feiticeiro*, 1920



Fonte: *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti Mito e realidade no modernismo brasileiro*¹¹⁸

¹¹⁸ Catálogo da exposição *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti Mito e realidade no modernismo brasileiro*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 6 de outubro a 15 de dezembro de 2002. Curadoria e texto de Maria Alice Milliet, São Paulo: MAM, 2002, p.11.

No catálogo (Figura 5) lê-se: “Automóveis e bondes circulavam, ouvia-se rádio, ia-se ao cinema. Os avanços tecnológicos abriam novas possibilidades de vida em sociedade. No entanto, nenhuma atenção foi dada às necessidades dos ex-escravos e dos imigrantes agregados às periferias dos núcleos europeizados.”¹¹⁹

Figura 6: *Interior de pobres II*, Segall



Fonte: *Lasar Segall ensaio sobre a cor*¹²⁰

Tempos industriais: as ruínas das casas

Por essa experiência divergente das casas europeias, os fantasmas passam a ser outros e vão se diversificar nas casas latinas, mesmo em seus livros (des)encadernados. O sentido antigo de lar desmorona do século passado para cá, não só por terem sido assombradas por tantos fantasmas e seus corpos, enquanto encadernados como livros, terem se fragmentado e se fetichizado inclusive em revistas e em séries de crônicas ou séries episódicas novelescas ou folhetinescas, mas porque seu interior mesmo se transformou por não resistir à pressão nevrálgica dos tempos industriais modernos. O gesto atual, ousado e surpreendente de Machado de Assis de dedicar seu livro, como defunto-autor, ao verme que primeiro roesse as

¹¹⁹ Catálogo da exposição *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti Mito e realidade no modernismo brasileiro*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 6 de outubro a 15 de dezembro de 2002. Curadoria e texto de Maria Alice Milliet, São Paulo: MAM, 2002, p.11.

¹²⁰ *Lasar Segall ensaio sobre a cor*, curadoria de Maria Alice Milliet, “Angústia a cor da emoção”, Ministério da Cultura, Governo Federal, 26 de outubro de 2018 a 5 de março de 2019. Sesc, 24 de maio. p.31.

suas carnes (Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, começa a se publicar em 1880) já apontava para a ruína da modernidade, seu caráter decrépito e abjeto, assim como para as suas passagens subterrâneas.¹²¹ De modo inusitado Machado parece antecipar-se aos parasitismos desconstrutivos de Kafka, ao prenunciar a chegada de uma racionalização monstruosa ao referir-se aos insetos, tanto à mosca como o verme, como uma espécie de robotização precoce prefigurando análogos movimentos de uma cultura de massa, fato que hoje nos concerne.¹²²

Entretanto, esta decadência literária à que ele aponta relaciona-se ao mundo dos insetos e às paisagens em ruínas dialogando com a arte contemporânea, quando se leva em conta, por exemplo, que moscas, baratas, ratos, morcegos, aranhas, animais de um cotidiano sinistro ou menos enfocado, aparecem em suas zootecnicas contra-arquiteturais num microcosmo ampliado em obras de artistas contemporâneos, como no caso dentre muitos, dos poemas de Augusto dos Anjos, de Leminski, das gravuras da paulista Ana Elisa Dias Baptista,¹²³ da catarinense Juliana Hoffman,¹²⁴ e das imagens do fotógrafo Fernando Laszlo¹²⁵. Estes artistas nos ensinam, através de potentes analogias com o mundo artístico, sobre as zootecnicas de insetos, seus devires (animal e humano) e seu trabalho de corrosão de objetos como casas e livros, corpos, cidades e paisagens, de um modo geral, assim como representam o “caráter destrutivo”¹²⁶ de um mundo de experiência em sua sabedoria sobre a morte e a vida, e os caminhos labirínticos de suas relações.¹²⁷

¹²¹ Ver ANDRADE, LOPES DE BARROS, CAPELA, opt. cit., pp.353-359.

¹²² Ibid., pp.353-359.

¹²³ ANDRADE, Ana Luiza. “Poesia com barro: barro/co de bichos”. In *Coleções literárias* (Orgs) Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Maria Aparecida Barbosa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p.95.

¹²⁴ ANDRADE, Ana Luiza. “A arte de fazer ruínas” in Catálogo *Exprimível do vazio* de Juliana Hoffman. Projeto editorial, organização e texto. Alcides, Eneida e Cherem, Rosângela Projeto Gráfico Bianca Justiniano dos Santos Clarice Dantas Karine Joulie Revisão dos textos Equipe da Fundação Cultural Badesco tradução Osmar Yang Fotografias Philipe Arruda, Rodrigo Sambaqui Juliana Hoffman Clarice Dantas. Fundação Cultural BADESC, 2018.

¹²⁵ LASZLO, Fernando. ver fotos de insetos in *Ruinologias*. Org. Andrade, Ana Luiza; Barros, Rodrigo Lopes de; Schmidt Capela, Carlos Eduardo. 2016, p.362, p.370, p.391.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. O Caráter Destrutivo. In: Rua de mão única. Obras escolhidas. Volume 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

¹²⁷ ANDRADE; LOPES DE BARROS, CAPELA, opt. cit., 2016.

Da picada de inseto às alegorias

Em 1955 Gilberto Freyre, em uma de suas conferências em Recife¹²⁸, não só chama a atenção do leitor para o que diziam os portugueses dos chineses sobre a sua admirável sabedoria contida no ditado “de hum mosquito faziam hum cavaleiro armado”, mas também alerta para a ação nociva das doenças transmissíveis dos insetos nos trópicos. Ao explicar que “os povos ocidentais acabariam descobrindo em suas expansões pelos trópicos, que os mosquitos são quase sempre cavaleiros armados: armados e temíveis”, mas que os portugueses já se precaviam contra eles ao adotar “calças como que de palhaço – tão fofas a ponto de parecerem saias, mas apertadas nos tornozelos” e que estas representariam “defesa contra picadas de mosquitos”. Outra medida adotada pelos portugueses no verão dos trópicos foi a de escolher o andar de cima das casas assobradadas, para escapar às mordidas com a “dormida no alto” – já que os piores insetos transmissores raramente voariam a mais de dez pés acima da superfície do solo - o que hoje nos lembra muito semelhante ameaça : a dos mosquitos conhecidos como *chikuncugnia*, cuja atroz picada em mulheres grávidas pode causar a má formação dos cérebros dos filhos, ou mesmo o mosquito da dengue que tem se espalhado por todo o continente, e que tem semelhante costume de picar os calcanhares. Freyre destaca, naquele primeiro contacto com os trópicos, um “medo ao ‘sereno’ e também de “certos ares ou ventos” que talvez explicassem atitude defensiva contra mosquitos transmissores de doenças como malária. É importante notar, no entanto, o que aparece como conclusão:

A sabedoria chinesa tinha e tem razão: não devemos desprezar os mosquitos. Eles já destruíram civilizações inteiras. Do mesmo modo não devemos tratar os fatos pequenos como se fossem todas insignificâncias desprezíveis. Alguns são, como equivalentes sociológicos dos mosquitos, e como eles, constantes, recorrentes, persistentes, mais responsáveis que os acontecimentos grandiosos, excepcionais, únicos, pelo sentido das culturas nacionais.¹²⁹

Freyre mostra como se aprende com a pequenez desses insetos ao destacar então o que se acerca do pensamento benjaminiano que, investindo contra as tendências megalômanas da

¹²⁸ FREYRE, Gilberto. Conferência proferida no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano na noite de 6 de março de 1955. In *Seis Conferências em torno de um leitor*. Prefácio de Gilberto de Mello Kujawski. Rio de Janeiro, 1965, pp. 114-149.

¹²⁹ FREYRE, opt. cit., p. 123.

modernidade de uma sociedade do espetáculo, valorizaria, ao contrário, o pequeno e o pormenor¹³⁰. Vale conferir as palavras de Freyre:

Pertenço ao número daqueles para quem o fato de importância histórica não é apenas o grandioso, mas principalmente o significativo; e o fato historicamente significativo às vezes é a negação mesma da grandiosidade. Em arquitetura, por exemplo, pode ser o simples sobrado de residência ou de comércio, típico de uma época: não precisa ser nem catedral nem palácio. Pode ser até a casa do caboclo feita com cipó de canela: uma taipa capaz de atravessar séculos como a de certa casa recifense do século XVIII há pouco demolida em cuja parede de taipa ajustada por cipós de canela ainda rijos foram encontradas moedas portuguesas do meado daquele século.¹³¹

Assim o insignificante pode nos ensinar, como o minúsculo inseto e a casa menos ostentosa, enquanto simples sobrado ou residência, como justifica Freyre seu interesse pelos burgos antigos do Brasil, pelos museus regionais de História em seus relatos nada convencionais que se ligariam a intimidades, ao popular, aos costumes da senzala, ao dado etnográfico, folclórico. “Museus com tamancos, facas de ponta, jarros, bilhas, colheres de pau, cestos, ao lado de jacarandás, rendas finas, relíquias ilustres do passado brasileiro.”¹³² Trata-se, portanto, de uma mescla híbrida do popular e do ilustre, do menor e do maior, do material de taipa e das moedas de ouro, heterogeneidades singulares que levam Freyre a juntar as relíquias da casa grande às da senzala de modo mais humano e democrático em seus tortuosos e perversos caminhos que, por um gesto manufatureiro barroco, circulam melindrosos, de uma a outra. Dentro desse modo de ler, com Freyre, a vida nos sobrados tem muitas histórias para contar, entre a casa e a rua. Daí se destacarem o balcão de um sobrado de Felisberto Hernández e uma cadeira de balanço de Osman Lins. Abaixo, Sobrado de Olinda Desenho de Luis Jardim¹³³ (figura 7), Velho sobrado da Rua do Amparo com abalcoado mourisco:

¹³⁰BUCK-MORSS, Susan. Quanto maior, melhor. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG/Chapecó: EdTora ARGOS, 2002, p. 123.

¹³¹ FREYRE, opt. cit., p. 124.

¹³² BUCK-MORSS, opt. cit., locus cit.

¹³³ FREYRE, Gilberto. *Olinda 2ª edição* ilustrada por Luis Jardim. *Guia prático, Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira*. Rio de Janeiro; Livraria José Olympio Editora, 1944, p.187.

Figura 7: Sobrado de Olinda Desenho de Luis Jardim



Fonte: *Olinda*, Gilberto Freyre¹³⁴

Um balcão que cai, uma cadeira que oscila: ¹³⁵ entre o dentro e o fora da casa

Há um devir-humano tanto no objeto balcão (“O balcão”)¹³⁶ na narrativa com esse nome de Felisberto Hernández, quanto na cadeira, em “A cadeira de balanço”¹³⁷ (*Os Gestos*) de Osman Lins. Neste último, é no objeto “cadeira” onde ele faz oscilar os pensamentos de uma mulher grávida. Estes giram entre o dentro e o fora da casa, interiorizando-se no seu corpo, dentro do útero e para fora, assim como entre o peso da dificuldade dos afazeres domésticos e a leveza do prazer no descanso; enquanto o marido não chega. Certos pensamentos animam o seu espírito, mas em seguida ela se desanima...acompanhando o embalo dos movimentos da cadeira: “Ah! Era bom estar sentada ali. E como estava deliciosa a

¹³⁴ FREYRE, Gilberto. *Olinda* 2ª edição ilustrada por Luis Jardim. *Guia prático, Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira*. Rio de Janeiro; Livraria José Olympio Editora, 1944, p.187.

¹³⁵ ANDRADE, Ana Luiza. “A linguagem da memória: jogos de (des)aparecer em Lins e Hernández” in *Lins escrituras: limiares da escrita osmaniana*, org. Elizabeth Hazin. 1ª. Ed. Rio de Janeiro; Vieira & Lent. CNPq, 204, p.383.

¹³⁶ HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras Completas, vol II*, Mexico: siglo XXI, 1ª. Ed, 1983, 2010.

¹³⁷ LINS, Osman. “Cadeira de balanço”. *Os Gestos*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1966. A primeira versão se intitulava “Gravidez” e foi publicada no *Diário de Pernambuco*, Recife, 05 de julho de 1949, republicada em *Imprevistos de Arribação publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*. Vol 1. (org. Andrade, Ana Luiza; Moreira, Cristiano; Dias, Rafael) Navegantes: Papaterra, 2019. p.43.

tarde e que sossego tão grande havia no mundo!” Osman Lins faz a sua cadeira oscilar com os pensamentos dela, para frente e para trás, entre o passado e o futuro, até a mulher ser obrigada, finalmente, a ceder o seu próprio lugar na cadeira, ao marido. Mas no vai-e-vem da cadeira, ela se pergunta inclusive sobre o futuro do filho: “Nascerá? -pensou. Terei foças, depauperada como estou? (...) Tinha que lavar ainda camisa de Augusto, acender o fogo, por a mesa, preparar o jantar, servi-lo.(...) Sentia-me bem ali, mas não era possível balançar-se a tarde inteira.” Porém aqui há uma troca de posição entre a mulher e o homem da casa, como se a cadeira fosse um território em disputa de poder, e ao ceder o lugar ao marido, a cadeira a desterritorializasse, as coisas assumindo outro rumo sob o seu peso maior. A narrativa denuncia o sentido irreversível do engenho patriarcal e o questiona através da cadeira de balanço.

Trata-se aqui de uma cadeira que, como tantos objetos migrantes nos remetem a outros tempos, e a outros significados. Assim também, os balcões das casas antigas, como as janelas. Estes, além de evocarem a cena romântica inesquecível de Romeu e Julieta trocando juras de amor, eram lugares de onde as mulheres olhavam para fora ao mesmo tempo em que se protegiam da rua, dentro de casa. A janela de Capitu, em *Dom Casmurro*, também ficava no alto, como os balcões. Aí Capitu foi surpreendida por Bentinho a olhar Escobar, que volta sua cabeça para ela, em seu percurso a cavalo: “e ele olhou para Capitú e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir, voltando para trás”. E Bentinho confessa: “Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu.”¹³⁸

Embora a narrativa de Hernández aluda a um balcão de alvenaria, como muitos deles eram, e ainda são hoje, o balcão do sobrado desenhado por Luis Jardim é apenas um abalconado de madeira ... o fato é que serve, como o balcão da narrativa, o propósito de marcar um limite entre casa e a rua, entre os territórios demarcados para as mulheres e os dos homens.

O limite da criação

Em Felisberto Hernández, o balcão era de inverno e não era necessariamente de madeira. Como os balcões das casas antigas (e como mostra o abalcoado do sobrado do Guia de Olinda de Gilberto Freyre) ele ficava no alto: “Desde lejos me mostró la esquina donde

¹³⁸ ASSIS, Machado. *Obras Completas* I, RJ: Aguilar, 1994, p.885.

estaba colocado el bacón de invierno. Era en un primer piso.”¹³⁹ Porém sem dúvida, ele se fazia, para a sua dona, antes de tudo, como o limite entre o sonho e o despertar, a ficção e a fantasia. De lá, sua dona, a personagem escritora, inventava seus personagens a partir do que via passar na rua. O mais importante era o afeto que ela tinha por esse balcão, dizia ela inclusive que este afeto era como aquele que sua mãe já falecida dedicava ao piano da casa. Como as associações que o próprio Hernández faz através da visão de seus próprios objetos, as que esta personagem fazia ao formar suas opiniões, eram inusitadas. Um exemplo: “Cuando veo pasar varias veces a un hombre por el vidrio rojo, casi siempre resulta que el es de mal carácter.” Ou, com relação ao balcão, o seu pai é testemunha:

Desde que minha filha era ainda quase uma criança, me obrigava a escutá-la para que eu intervisse na vida de personagens que ela inventava. E sempre acompanhamos os destinos deles como se realmente existissem e recebêssemos notícias de sua vidas. Ela lhes atribui fatos e roupas que observa do balcão. Se ontem viu passar um homem de chapéu verde, não é de estranhar que hoje o tenha posto em um de seus personagens.¹⁴⁰ (minha própria tradução)

É interessante pensar que se os personagens que ela inventava eram “de verdade” para ela, seria um excesso de realismo, quando o que se considera como tal já se transforma em um questionamento da própria realidade, ao borrá-la, ao mesmo tempo em que há uma cisão psíquico-física que ultrapassa o limite dos fatos observados. Vem a propósito Carl Einstein, que assinala sobre o cubismo de Braque quando observa que toda a percepção não é mais que um fragmento psíquico, e diz que “El verdadero realismo no quiere decir imitación sino creación de objetos. (...) Una realidade en crecimiento sustituirá la vieja y rígida realidad. Realidad no significa más repetición tautológica.”¹⁴¹ Esta expansão do real nos ajuda a entender a personagem escritora de Hernández que, ao invés de atirar-se ao vazio deixado pelo balcão que cai, abandonando-a (o narrador pensa que esta seria sua reação ao saber da queda do balcão por seu próprio peso).

Mas, ao invés disso, a escritora de Hernández interpreta o fim do balcão como um *suicidio*, e compõe então, um novo poema cujo início recita para o narrador: “A viúva do balcão...” Assim termina a narrativa. E não há um final melhor para dizer que não há final, que ela seguirá sobrepondo “realidades” como os próprios balcões, que eram objetos “sobrepostos” às casas antigas... Ou ela seguiria expandindo a realidade a partir da criação de

¹³⁹ HERNÁNDEZ, Felisberto. “El balcón”. In: *Obras completas vol. 2*. Madri: Siglo XXI editores, 2011, p.27.

¹⁴⁰ HERMÁNDEZ, opt. cit., 2011, p.77.

¹⁴¹ Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Sesc, 2017.

um balcão inexistente, e cuja queda , inclusive, teria sido um suicídio motivado por ciúmes de sua relação com o narrador...!

Por outro lado, o pintor Lula Cardoso Ayres, que também foi responsável pela ilustração de *Sobrados e Mocambos* de Freyre, foi um grande pintor de balcões de sobrados, assim como de sinhazinhas¹⁴², na passagem da casa grande ao sobrado. Ou seja, saídas da casa grande do engenho, as sinhazinhas migraram primeiro para a usina, e desta casa para a rua. De fato, não é coincidência o fato dele ter pintado um quadro de uma sinhazinha na janela de uma casa, sentada numa cadeira de balanço o que muito evoca a cadeira de balanço de Osman Lins.

No entanto, Cícero Dias, em 1942, e, portanto, em consequência da segunda guerra, fez parte de um grupo internacional para troca de prisioneiros. Os participantes dessa missão eram quase sempre diplomatas, e como eles, ficavam detidos em um local até a chegada dos libertados alemães. Cícero ficou em Baden-Baden, no Brenner Park Hotel, por seis meses, onde desenhou esta velha espiã tricotando (abaixo) ¹⁴³. Neste trabalho parece apenas estar retratando uma senhora, no entanto, escreveu: “Uma velhinha nazista da Gestapo nos vigiava tricotando. Esta velha falava português.” Lembrei-me da narrativa de Osman Lins sobre a cadeira, não no sentido em que a representação coubesse como ilustrativa da narrativa, mas ao contrário: ou seja, que a mulher na cadeira agora pudesse mostrar esse outro lado das aparências... ela já não é a jovem que oscilava entre pensamentos futuros e passados da narrativa de Lins; ela agora é velha, e após a destruição da guerra, ela é uma espiã que vigia os aliados pra contar o que ouve aos alemães. Portanto, por trás dessa imagem há uma outra narrativa que trai o olhar...e que parece opor-se radicalmente à primeira, exceto pelo papel feminino, que agora colabora com a destruição nazista. A cadeira assinala território inimigo. Ao fundo no quadro, percebe-se uma grade que poderia, inclusive, ser um balcão, mas aqui apenas deixa ver o lado de fora.

¹⁴² Em *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre chama justamente atenção , nos processos das substituições do trabalho manual e de esforço humano herdados pelos trabalhos dos escravos e das mulheres, por máquinas. No quadro de Lula Cardoso Aires, essa passagem fica clara, com o bueiro da usina visto através da janela em sua forma fálica. No entanto aqui não foi possível reproduzir esta imagem. Ver as sinhazinhas de Lula que ilustram *Sobrados e Mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*, 1981. p.xxi.

¹⁴³ Esta imagem foi fotografada por mim, *in loco*. No entanto ela consta do Catálogo *Cícero dias um percurso poético, 1907-2002*. Denise Mattar curadora. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2017, p.94.

Figura 8: Cícero Dias



Fonte: *Cícero Dias um percurso poético*¹⁴⁴

¹⁴⁴ DIAS, op. cit., loc cit. .

A traição do olhar em Dom Casmurro

Ao pensar uma definição mais atualizada do conceito de *infamiliar* freudiano¹⁴⁵, cabe aqui um esclarecimento, no sentido mesmo desta nova tradução recentemente publicada do famoso conceito de Freud que nessa ocasião (2019) completa cem anos, por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro, quando eles observam, com muita razão, os sentidos da palavra *unheimliche* em alemão. Ao traduzí-la ao português, o tradutor, muito atento ao “in” significar a negação em alemão e esta coincidir com o recalque “un”, chama a atenção para o fato de a palavra conter a raiz *heim*, que significa *lar*, e, portanto para o *un-heim* (o que é, ao mesmo tempo, familiar e infamiliar) da palavra original, *unheimliche*.

De fato, é preciso retroceder e pensar que Freud atenta ao conto de Hoffman “O homem de areia” como causador da sensação do que cunhou como *infamiliar* a partir do medo despertado na infância do personagem menino Nathaniel. Com efeito, o homem de areia, enquanto personagem de Hoffman, era então conhecido por arrancar os olhos das crianças, ato que era, a partir daí, utilizado pelos adultos para amedrontá-las e controlá-las. As lembranças infantis do estudante Nathaniel que justamente se ligavam à obediência à ordem de ir dormir para evitar a chegada do homem de areia, coincidem ao que foi explicado depois como “invenção” pela mãe, e pela babá, como um homem mau, que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir, lançando-lhes a mão cheia de areia nos olhos delas, de tal modo que os olhos, sangrando, saltam da cabeça, ele os recolhe num saco, levando-os para a lua minguante, para alimentar suas crias: estas moram num ninho e têm bicos curvos, como as corujas, e, com eles, comem os olhos das criancinhas mal comportadas.¹⁴⁶

De fato, este “homem de areia” aparenta-se muito ao homem que rondava o nordeste com o apelido de “papa-figo” por ter a fama de comer fígados de crianças.¹⁴⁷ No nordeste, esse homem viria de uma família opulenta do Recife, quem, devastado por doenças de “*mal raro*” o fazia também conhecido por tomar o aspecto de lobisomem... Foi o escravo que o aconselhou: “Ioiô só fica bom comendo figo de menino” ... Alguns dizem que o próprio negro

¹⁴⁵ FREUD, Sigmund. *O infamiliar (Das Unheimliche)* Edição bilíngue seguido de *O homem de areia* de E.T.A. Hoffmann Tradução de Freud por Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e de Hoffman por Romero Freitas. Autentica Editora, 2019 (*Obras Incompletas de Freud*)

¹⁴⁶ Ibid., 2019, p. 53.

¹⁴⁷ Todas as citações ao longo do parágrafo são da mesma referência e mesma página: Freyre, Gilberto. “O papa-figo” in *Assombrações do Recife velho. Algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense*. 2ª. ed. Capa e ilustrações de Poty. RJ: Livraria Olympio editora, 1970, p.61.

saia em busca de criancinhas para seu “ioiô”, de saco nas costas... E dizia aos outros que era “osso para refinar açúcar”. Mas, conta Gilberto Freyre, era osso de menino e “não de boi ou de carneiro. Quanto mais corado e gordo o meninozinho, melhor.” Já em casa, o africano arrancava os fígados para a “estranha dieta do doente”. “Assim ele se curou da forma de lobisomem, de modo igualmente sinistro.” Interessante observar que, à diferença do conto de Hoffman, a lenda do papa-figo fala do mal secreto do velho que fazia o escravo colher-lhe os fígados... e portanto, essa diferença diz respeito à de uma herança da escravidão... A lenda em si guarda a estrutura social que tem o escravo como intermediário, sendo usado para os serviços sujos do senhor. Mas é tão ou mais cruel do que a do homem de areia pois deixa claro o terror que rondava os lares infantis que eram desse modo cruel, manipulados e devidamente aterrorizados pelos adultos. Uma lenda que dava à infância a suspeita dos velhos e dos pretos que pudessem ter esse aspecto *infamiliar* que poderia assombrá-lo durante sua vida.

Os olhos

Quanto ao caso do homem de areia, o menino Nathaniel resolve investigar a figura amedrontadora e a identifica a um visitante na casa que era “detestável” chamado Coppelius. Mais tarde, o estudante o identificará à figura de Coppola, um oculista ambulante italiano que acaba por vender-lhe uns binóculos. Estes o auxiliam a avistar Olímpia, a bela filha do professor Spalanzani, por quem se apaixona, esquecendo-se de sua sensata noiva. Mas, nas palavras de Freud, “Olímpia é um autômato, cuja engrenagem foi elaborada por Spalanzani e na qual Coppola – o homem da areia – introduziu os olhos.”¹⁴⁸ E daí a importância do conto atribuída ao ver, ao enxergar, ao perceber através do sentido do olhar.

Importa, principalmente, à nossa leitura da casa, que a dúvida do *infamiliar* permanece no adulto e se desperta “quanto a se um ser aparentemente vivo está inanimado e, ao contrário, se um objeto sem vida seria animado”, o que vem da evocação das figuras de cera, das bonecas artificiais, como as “hortênsias” de Felisberto Hernández, e dos autômatos, que começavam a aparecer neste período histórico com a passagem moderna à qual Benjamin chama a atenção, com relação ao modo de produção industrial. Ao provocar, simultaneamente, uma sensação, para Freud, *infamiliar* daquilo que é vivo, mas ao mesmo

¹⁴⁸ FREUD, Sigmund. *O infamiliar (Das Unheimliche)*, 2019, p.53.

tempo não é, que vive como um membro da família (no lar) mas que também não tem um corpo orgânico, apesar de ser semelhante a ele, essa indefinição intriga e causa repulsa ao mesmo, como é o caso de Olimpia (Hoffmann) e também das “hortênsias” de Horácio (Felisberto Hernández).

Lacan e o aturdito: o infame do lar (o infame do olhar) na *infamiliar* escuta

“Já ouvimos que em muitas linguas existe a expressão “uma casa infamiliar”, cujo significado não nos poderia ser restituído a não ser reformulando-o: uma casa mal-assombrada”.
Freud, *O infamiliar*¹⁴⁹

Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis se utiliza de um narrador em primeira pessoa, sendo possível se verificar o modo como o leitor percebe e até sente uma sensação *infamiliar* em sua narração que, ao transmitir ao leitor o que lhe intriga como um enigma ou até, como é o caso da presença alheia nas casas literárias, o afetando de modo rancoroso¹⁵⁰. O fato é que, seja como amigo ou inimigo, o sentido do *infamiliar* em toda a sua ambiguidade ao ser entendido mesmo como hóspede (ou, em sua raiz latina *hostes*, que é, ao mesmo tempo, *hóspede e inimigo*) entra na casa e *parece se apropriar* do sujeito de Bentinho, cujo espírito jovem vai se perdendo em Santiago para o do casmurro... E esse sentimento de apropriação que se faz como a da presença alheia na casa, e que a torna *infamiliar* a ele, se traduz em ciúme e finalmente se define melhor em traição...Por isso, o que é *infamiliar*, o que o assombra em sua própria casa, *o lar* (pelo *olhar*) e se desdobra, a princípio, no *infame do lar*, no hóspede traiçoeiro, no sentido do inconfiável atribuído ao *importuno* pela quase certeza da culpa de adultério que vai ganhar crédito na personagem de Escobar, e vai se confirmar em Santiago a partir da semelhança numa foto que encontra entre Escobar e seu filho.

Ora, esse epíteto ou apelido ultrajante de *infame do lar* se combina ao sentido atribuído pelo narrador àquele que pensava ser seu amigo (no bom sentido do *hostes*) procurando dar conta de um conceito que Lacan chama de “aturdito”, ou *au tour dit*, o que, em francês, significa *dito ao redor*, e que portanto, se traduz no sentido psicanalítico, na linguagem daquilo que é dito para passar a sensação de *infamiliaridade*. O “aturdito”, duplo procedimento de equívoco dos sons da palavra *in-fami-liar*, se apresenta no ab-senso, no sem

¹⁴⁹ FREUD, Sigmund. *O infamiliar (Das Unheimliche)*, 2019, p.53.

¹⁵⁰ Ibid., locus cit.

sentido que o vocábulo e os sons produzem, a partir da diferença gráfica entre o que se escreve e o que se lê. No dizer de Djulia Justen, “é instituído um corte com o qual qualquer tentativa de limitar os sentidos é esvaziada. Por isso as homonímias ressoam, geram novos significantes, novos sentidos e, por consequência mais equívocos.”¹⁵¹ Forma-se uma brecha que se dissemina e se desloca nos significados comuns das palavras provocando um despertar da escuta. E de fato, tenho que destacar que foi exatamente através da escuta que entrou em Bentinho a primeira suspeita ao *escutar* uma conversa de adultos...Djulia Justen vai buscar em Lacan, quando o psicanalista preconiza o uso da *escuta aturdida*, valorizando homofonias, equívocos, aliterações, aglutinação de palavras, inserção de letras, e detonação de sentidos aclamados pelo senso comum e pelo bom senso. O próprio Lacan se pergunta: “A verdade desperta ou adormece? Depende do tom no qual ela é dita.”¹⁵²

É, portanto, na medida em que as memórias de *Dom Casmurro* se mancham pela *infâmia* (o ato de adultério) de que ele se sente vítima, e também por lhe entrarem (ou assombrarem) as suspeitas pelo sentido do *olhar, do lar*, ao lhe tirarem a *familiaridade* (-in) que se formam em suas brechas de suspeita, esse apelido: o *infame do olhar*. Principalmente, a sensação infamiliar se deixa passar através das brechas da linguagem do narrador, que maculava com as suspeitas, as suas memórias, essas que o próprio Bentinho seleciona, ao narrar a partir de um “eu” cujo olhar para trás, para sua infância e adolescência passadas, se contamina de uma infâmia *que é dita ao redor dele e depois, por ele*, narrador, através de um *autourdit*¹⁵³, aturdido. Da infâmia *assombrosa* que vem de seu próprio olhar, *o lar*. E que acaba por reduzir sua habitação, da qual ele, antigo anfitrião, se exclui: ele, seu próprio inimigo. A infâmia que toma conta da casa é a infâmia produzida pelo seu “eu”, ou seja, uma infâmia que o sujeito Bentinho, tinha produzido.

Em outras palavras, pode-se pensar o *infamiliar* a partir de uma atenção especial dada à escuta com relação à narração de Bentinho como a de um *infame do lar* justamente ao se perceber que a infâmia se torna o equívoco de se pensar Escobar como um “outro” infame. *Dom Casmurro* agora é o habitante de uma “casa suspeita”, uma “casa assombrada” ao perder, em sua constituição de sujeito, o Bentinho, *in-fans*¹⁵⁴ (que não fala) por não

¹⁵¹ JUSTEN, Djulia. “Svegliamaquia Momentos de Despertar em Clarice Lispector” Relatório de qualificação para doutorado de minha orientanda psicanalista. Florianópolis, Março, 2019. Djulia Justen cita Raul Antelo em *O Objeto Textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

¹⁵² LACAN, Jacques. Seminário 24 : *L’Insu-que-sait de l’une s’aile à mourre*. Aula de 19 de abril de 1977.

¹⁵³ LACAN, Jacques. Outros escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 449-500.

¹⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: editora UFMG, 2005.

reconhecer “o outro” em sua diferença (a heterogênesse). Nós leitores o conhecemos como adulto desiludido, e só assim é que se pode entendê-lo inimigo da sua própria casa, aquele que trai o hóspede como anfitrião, tornando-se seu próprio inimigo. De fato, lembrando ainda uma vez que o latim *hostes* significa tanto *hóspede* como *inimigo*, se Escobar foi uma vez o hóspede e se tornou o importuno, o infiel, o Iago que se interioriza em Bentinho, o verdadeiro inimigo foi mesmo Dom Casmurro que acaba de instalar-se (*instar no lar*, ou insistir em sua posição de intolerância para com o Outro) por expulsar tanto Escobar como Capitú de sua linguagem, ou de seu lar, como habitação de um “eu”.

Historicamente, pode-se ler as mudanças nos hábitos familiares desde as formas da economia, nos dois casos mencionados. Vale lembrar que a própria palavra economia significa, em sua raiz, o governo da casa (*oikos/nomos*) e assim também no sentido de “lar” ou “heim” em alemão do *unheimliche*, conceito de lar defendido por Câmara Cascudo na sua economia primitiva, de pedra que protege o lume. Portanto, lar como abrigo, antes de tudo (Cascudo, 1983) No entanto, aqui vem a modernidade com esta mudança da significação das casas e a primeira delas envolve a transferência das leis do Pai (a norma patriarcal) e o sentido ancestral de totem (Freud) para a equivalência da lei da moeda que agora vai ser o padrão da troca, substituindo o antigo padrão, nas trocas capitalistas, o que vai transformar as casas com uma relação mercantilista, de consumo, de acordo com Walter Benjamin em lojas, casas para diversos fins, inclusive para morar de caráter mais provisório (as casas de aluguel, os sobrados, os edifícios)... No tempo de Machado, quando a república passa a tomar o lugar da monarquia, o senhor cuja riqueza se contava pela quantidade de escravos, como em *Casa Grande e Senzala* (Gilberto Freyre, 1934) se substitui então pelo empresário e suas trocas mercantis, os valores de culto, de objetos que eram, por assim dizer, cultuados dentro de casa, se expõem agora, vendem-se e adquirem valores de mercado. Não à toa, Machado inicia *Dom Casmurro* como personagem casmurro frustrado por não ter sido possível reproduzir a Casa de Matacavalos na do Engenho Novo.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e o restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde, mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante a um hábito externo, como se diz nas autópsias, o interno não aguenta tinta. Uma certidão que

me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim.¹⁵⁵

E é então que o narrador passa a examinar o que sucedeu ao verificar que *era ele* que tinha mudado, e que seria impossível ter a casa da velhice igual à da adolescência... Evidentemente, se trata de alguém nostálgico de um passado adolescente. Mas reconhece que há uma lacuna na mudança das casas, e essa é *ele mesmo*... “falto eu mesmo”...pois não adiantaria falsificar essa tentativa frustrada de repetir uma casa na outra. E aqui, portanto já se fala em casa como linguagem como *habitação do eu*. Além do mais, em *Dom Casmurro* a mudança de valores envolve agora a adesão a uma outra linhagem de reprodução ou transmissão entre gerações que já não é mais a linhagem hereditária, totêmica e de sangue, como a que o vinculava à casa que pertencia.

A foto e a traição do olhar

Figura 9: *O importuno*, 1898



Fonte: *A arte brasileira em 25 quadros*¹⁵⁶

Nesta tela de Almeida Júnior, *O importuno* (1898), há um interessante jogo de três perspectivas que me parece trazer a sugestão narrativa de infidelidade muito a propósito de

¹⁵⁵ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. OC. vol I, Romance. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992, p.810.

¹⁵⁶ CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros* (1790-1930) Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 2008, p.122.

Dom Casmurro. Como Rafael Cardoso¹⁵⁷ ao nos reportar a Alberti, que formula a noção do quadro como “janela” no Renascimento, um modo de descortinar a penetração de um olhar vertiginoso na cena, mas uma tela em andamento barra o olhar do espectador ao bloquear parcialmente a entrada, desvelando as aparências enquanto esconde do olhar do visitante imaginário (*um hostes?*) a nudez da modelo. O importuno poderia coincidir ao *hostes* de que se trata aqui, com relação a uma traição do olhar trazida pela narrativa do quadro.

A foto e a infâmia do olhar

A fotografia, em *Dom Casmurro*, aparece principalmente quando o narrador vê a reprodução do filho através do modelo de Escobar, não reconhecendo nele os traços de sua própria paternidade (ou autoria), o que se torna um exemplo significativo da interferência dos modos de reprodução técnicos como infidelidade ao modelo antigo da casa patriarcal. Como técnica reproduzível, a fotografia é a própria *traição do olhar* - na dobra entre a arte visionária e doadora do talento artístico, e a arte que perde a sua origem orgânica. A fotografia contradiz a fundação orgânica da origem - paternidade e filiação - pois é a reprodução sem origens definidas: sem pai, sem padrão, e sem modelo, perde a unicidade orgânica da casa antiga que corresponde à arte, em sua singular integração do uno ao múltiplo, ou a qualidade de "aura" de que fala Benjamin. Sendo assim, para Bento e, mais tarde, para Dom Casmurro, ela é cópia infiel que se extrai a uma matriz de linhagem industrial e lucrativa, incompatível à matriz de propriedade incorporativa da linhagem da casa herdada pelo sangue. Machado de Assis deriva, desta linhagem em que aparece, sobretudo, a casa como propriedade extensiva aos escravos e agregados, contos como "Virginius", "O caso da vara", "O Espelho", "Pai contra Mãe", "Casa Velha", etc.,. De fato, estas casas são anacronias de um tempo que se dava ao tempo, em sua continuidade ociosa, na humanidade contraditória que emanava do poder da dobra senhorial/escravocrata, e que, longe de acabar, com a chegada da abolição, desdobra-se em seus efeitos sociais dramáticos (até a atualidade).

O fato que surpreende mais que tudo, *infamiliar* a idéia *que lhe entra pelos olhos* de um filho extraído de outra filiação, ou seja, de uma linhagem que não é a sua. Aí, inclusive, o olhar *uma foto* lhe causa a sensação *infamiliar* e esta sensação o toma a ponto de não reconhecer o filho como seu. É significativo o fato de que a própria foto venha de uma linhagem/linguagem de reprodução industrial, incompatível com a linguagem/linhagem orgânica ou biológica, de produção totêmica, herdada e escravocrata (exatamente, ou muito semelhantes ao como o modo artificial de Olimpia causa angústia ao olhar de Nathaniel). Pois

¹⁵⁷ Ibid., locus cit.

o filho podia até assemelhar-se a ele, mas sua linguagem/linhagem seria outra, já que Capitú, como Escobar, eram ambos adeptos dos novos valores econômicos da “nova” casa de reprodução comercial que ele, Bentinho, não reconhecia... Daí ele se sentir expulso da própria casa, para *fora da casa da linguagem como abrigo de infância*.

Escobar era visto como familiar pela sua intimidade com a família, mas, apesar disso ele não pertencia à elite oligárquica de Bentinho, e daí ser de outra extração que não a das casas-brasão, a de transmissão por herança sanguínea que vinha das linhagens tradicionais (que no Brasil, evidentemente não eram nobres, mas sim endinheiradas, ou, cujas riquezas de propriedades representavam-se através da quantidade de escravos) mas de outra linhagem que não a dessa elite de proprietários. Mas essa diferença de origem tinha muita importância cultural numa sociedade escravocrata e, portanto, a diferença de origem de Escobar, assim como a de Capitú, seria desconsiderada (recalcada) no sentido de linguagem. Como Escobar, Capitú era, desde o início, a *hostis*, considerada como *hóspede-inimigo* pela família de Bentinho: ela não só entra na intimidade da casa pela *escuta*, despertando em Bentinho essa sensação *infamiliar* (e daí incorporar-se mais tarde à linguagem de suspeitas que se desdobraria, mais tarde, no *infame do lar*) como também já tinha entrado na habitação afetiva do “eu” coincidente à casa antiga do sujeito na infância de Bentinho. Mas é preciso atentar-se para o fato de que junto ao laço de amizade já entra a suspeita por uma escuta “às escondidas”, tanto que desde a primeira cena da conversa dos adultos, o narrador relembra-a ao ser *escutada* às escondidas por Bentinho. E Capitú, na conversa aparece como “a filha do Tartaruga” (convenhamos que isso não era muito respeitoso da parte deles), da “gente” vizinha, “uma desmiolada.” E esta tarde de novembro nunca foi esquecida por Bentinho¹⁵⁸.

O “eu” muda de casa

Mas, como me esclarece Claudemir Pedroso Flores, o *infamiliar* acontece numa casa onde o “eu” não habita... o que vai ser comprovado quando o “eu” de Bentinho se auto-exila. Num sujeito alimentado/atormentado pelas suspeitas de traição e ciúmes “doentios” do Escobar, esse “outro” a quem é atribuída a *infâmia* da traição, Bentinho perde o seu “eu” infantil (de acordo com sua própria rememoração dos fatos) e se torna casmurro (Seria possível a leitura de um casmurro como uma alusão ao intransponível muro que separava a casa de Bentinho da casa da sua vizinha?).

¹⁵⁸ MACHADO, opt. cit., p. 811.

Assim, se entenderia que seus sentimentos de desconfiança de Capitú poderiam refletir, por isso, um preconceito de classe como forma de traição da casa da infância em sua linhagem totêmica, uma casa senhorial cuja expressão social era a de distanciamento máximo possível de qualquer possibilidade de confundir-se ao andar de baixo (a senzala). Ora, esse laço (a transposição interdita do muro de separação) é precisamente o que gera conflitos graves consigo mesmo, em supostas justificativas de um “outro” ameaçador (ele mesmo?) e a consequente perda de si mesmo. Esta perda, de modo geral, como a fatal ligação com um mundo moderno democrático que o ameaça, ele a transfere para Escobar e Capitú. E esta transferência é percebida em vários momentos, inclusive na ocasião em que sente ciúmes injustificáveis (os braços de Capitú) por não aprovar que outros olhos pudessem ter acesso a sequer uma parte ínfima do corpo de sua mulher (as mulheres sérias se protegiam com muitas roupas no tempo de Machado de Assis) ¹⁵⁹.

A infâmia aparente, para Dom Casmurro, era a de se sentir “traído” pelo amigo, (o hóspede) que vira (o inimigo) aquele “outro” que leva a culpa do ato infame que é o adultério em seu lar- o próprio Escobar sendo então o produto do que concernia à histórica e *interdita troca* de relações entre as linhagens das casas. Bentinho não consegue fazer laços, não aprova, toma a posição mais conservadora, e não se apercebendo dela, de tão recalcada, entra-lhe pelos *olhos* a sensação *infamiliar* exatamente como Freud observa no caso da boneca cujos olhos eram substituídos no conto de Hoffman: ao *olhar* a foto do filho Bentinho vê a semelhança dele com a “linhagem” de Escobar, (*como se seus olhos tivessem sido substituídos*) e não com a dele, fiel aos olhos biológicos que representavam aos valores hereditários totêmicos, de transmissão pelo sangue. Daí também é possível perceber a importância dada ao sangue como na lenda do papa-figo servindo como uma justificativa para fortalecer o senhor cujo mal secreto o destituiu de si mesmo em sua casa que por isso, desmoronava, e daí a necessidade de um fortalecimento que exigia a incorporação do *in-fans* (aquele que não fala) : é Bentinho que se cala, e emudecendo, deixa-se ler nas lacunas cada vez maiores da fala entregue às memórias de olhos e de escuta de Dom Casmurro. Cito Lacan:

“Mas de que se trata? Da relação do homem e da mulher, justamente no que eles seriam adequados, por habitarem a linguagem, para fazer dessa relação um enunciado.

¹⁵⁹ FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos...os assombramentos e os desassombramentos. Apud ANDRADE, Ana Luiza. Flávio de Carvalho e Gilberto Freyre: a memória, no limiar entre o sonambulismo histórico e a sugestibilidade iconográfica. In: *Flávio de Carvalho: o berço da força poética*. Organizadora Larissa da Costa Mata. São Paulo: Editorial Alameda, 2019. (no prelo)

Será a ausência dessa relação que os exila em *estabibat* (*stabitat*)? Será *forabitalo* (*d'labiter*) que essa relação só pode ser interdita?¹⁶⁰

O habitar a casa é o habitar que se refere à linguagem como casa pois Lacan, a partir de sua própria idéia de que o inconsciente se estrutura como uma linguagem ¹⁶¹, vai questionar a relação do casal e de sua separação, na linguagem. E a partir daí pode-se entender, pela linguagem/linhagem enunciada de um “eu” que se mostra ao tomar posição aos olhos subjetivos de Bentinho/Casmurro. Escobar passa então a constituir-se no fantasma *infamiliar* que ronda, como o papa-figo da infância, a habitação da linguagem subjetiva de Bentinho, obrigando-o a retirar-se, tornando-o um sujeito casmurro. Ao verificar que a construção da sua casa no romance é uma mentira, uma *lacuna*, ela se desconstrói por si mesma, por ser habitada por uma linguagem de fantasmas que construíram o olhar vazio de um homem casmurro. Cito Lacan por coincidir à fala do narrador de Dom Casmurro a partir do sentido de *infamiliar* de Freud, mas principalmente do sufixo “in” como negativa, o “un” de *Unheimlich*: “Seus ditos só podem completar-se, refutar-se, *in*consistir-se, *ind*emonstrar-se e *in*decidir-se a partir do que ex-siste das vias de seu dizer”¹⁶²

Daí que se gera, pelo sufixo “in”, o *infamiliar* no olhar, mas principalmente na linguagem que produz um *infame do (olh)ar* que ex-siste neste narrador cujo próprio ato de contar-se recalca passagens e as substitui, escolhendo outras que justificam o seu ser “atraído”: ou seja, ao substituir os fantasmas da traição que o habitam, estes se tornam recalques que, cada vez mais se abrem na tal “lacuna” intransponível, qual muro que volta a se erguer ao redor da casa do casmurro... Desde o início, o narrador casmurro diz que ele não está mais lá, pois a lacuna *é tudo*. Por isso, com Lacan, a sua linguagem de *in*consistências, de *ind*emonstrações, de *in*decisões - de modo semelhante a essa *infâmia* que rouba a tranquilidade do (o)l(h)ar, ex-sistia para justificar uma tranquilidade forjada...

¹⁶⁰ LACAN, opt. cit., p.454.

¹⁶¹ LACAN, opt. cit., p.499.

¹⁶² LACAN, opt. cit., p. 460.

Figura 10: Más noticias, Rodolpho Amoedo



Fonte: *A arte brasileira em 25 quadros*¹⁶³

Olhar o lar/ o lar do olhar melancólico e a síndrome atrabiliária

Evidentemente, a melancolia aflora em Bentinho/Casmurro coincidindo com o conceito definido por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* como este mal que toma o sujeito no sentido de querer desenterrar a mãe-terra das profundezas com o olhar...

Porque toda a sabedoria do melancólico obedece a uma lei das profundezas ; ela chega-se a partir do afundamento, na vida, das coisas criaturais, a voz da revelação é-lhe desconhecida. Tudo o que é saturnino remete para as profundezas da Terra, pois é aí que se conserva a natureza do velho deus das sementeiras. Segundo Agrippa von Nettesheim, Saturno concede aos homens “as sementes das profundezas e... os tesouros escondidos”. Os olhos postos no chão caracterizam aí o saturnino, que perfura a terra com os filhos.¹⁶⁴

Além disso, Benjamin observa que a gravura *Melancolia* de Durer seria como um símbolo do homem contemplativo , “gérmen que contém já toda a plenitude alegórica do Barroco” segundo Warburg. Isso aplica-se de perto ao nosso casmurro saturnino, cuja

tristeza melancólica , que em geral amolece o coração pela humildade, torna-o cada vez mais obstinado nos seus pensamentos perversos, pois suas lágrimas não lhe caem no coração para amaciarem a sua dureza, mas passa-se com ele o mesmo que com a pedra, que só sua por fora quando o tempo está húmido (nota de Albertinus)¹⁶⁵

¹⁶³ CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790 a 1939)*. Rio de Janeiro: editora Record, 2008, p. 108.

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p.161.

¹⁶⁵ Ibid., pp. 163-4.

Segue-se que a natureza de compleição melancólica tem um “estado de espírito propenso à reflexão insistente sobre uma coisa e as formas de agir cheia de cautelas”¹⁶⁶ Em *Estâncias*, Agamben faz a ligação do melancólico à bilis negra que era uma secreção atribuída aos variáveis humores melancólicos desde a idade média. Daí ser possível a ligação da lenda do papa-figo à melancolia dos senhores da casa grande...que sofriam desse mal de que fala Baudelaire (*ennui*) muito próximo do mal do melancólico. O fígado, órgão central para a purificação sanguínea do corpo, seria então o responsável pelo “mal secreto”¹⁶⁷ responsável por esse estado melancólico doentio de Dom Casmurro, que se apegava à tradição de uma herança de sangue tradicional para a transmissão da paternidade. De acordo com Agamben:

. A melancolia, ou bilis negra, aquela cuja desordem pode provocar as conseqüências mais nefastas. Ni» cosmologia humoral medieval, aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao tno, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou á maturidade), e seu planeta é Saturno, entre cujos filhos o melancólico encontra lugar ao lado do enforcado, do coxo, do camponês, do jogador de azar, do religioso e do porqueiro. A síndrome fisiológica da abundante melancolia inclui o enegrecimento da pele, do sangue e da urina, o enrijecimento do pulso, a ardência do estômago, a flatulência, o arroto ácido, o zumbido na orelha esquerda, a prisão de ventre ou o excesso de fezes, os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorróidas, a sarna e a mania suicida. Conseqüentemente, o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é pexime complexionatus, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso.¹⁶⁸

Mas também

A ambigüidade da relação melancólica com o objeto era assim comparada com o ato de comer canibalesco que destrói e, ao mesmo tempo, incorpora o objeto da libido; e, por trás dos “ogros melancólicos” dos arquivos legais do século XIX, volta a estender-se a sombra sinistra do deus que devora seus filhos, o Cronos-Saturno cuja associação tradicional com a melancolia encontra aqui mais um fundamento para a identificação da incorporação fantasmática da libido melancólica com a refeição homofágica do deposto monarca da idade de ouro.¹⁶⁹

E ainda

Mas é, mais uma vez, em Ficino e no neoplatonismo florentino que a capacidade da bilis negra de reter e fixar os fantasmas é afirmada no interior de uma teoria médico-mágico-filosófica, que identifica explicitamente a contemplação amorosa do fantasma com a melancolia, cuja participação no processo erótico encontra assim a própria razão de ser em uma excepcional disposição fantasmática. Se na Teologia platônica se pode ler que os melancólicos “por causa do humor térreo, fixam com os seus desejos a fantasia de forma mais estável e mais eficaz”, na passagem do De amon de Ficino, citada anteriormente, é a obsessiva e desfibrante presença dos espíritos vitais à volta do fantasma impresso nos espíritos fantásticos o que

¹⁶⁶ Ibid., p. 163.

¹⁶⁷ MACHADO, opt. cit., p. 933.

¹⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio, Primera Parte “Os fantasmas de eros”, in *Estâncias a palavra eo fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.53.

¹⁶⁹ Ibid., locus cit.

caracteriza, conjuntamente, o processo erótico e o desencadeamento da síndrome atrabiliária. Nessa perspectiva, a melancolia surge essencialmente como processo erótico envolvido em um comércio ambíguo com os fantasmas; e tanto a funesta propensão dos melancólicos à fascinação negromântica, quanto a sua inclinação para a iluminação estática deyenveà dúplici polaridade, demônico-mágica e angélico-contemplativa, da natureza do fantasma.¹⁷⁰

Dom Casmurro parece então encarnar um antigo senhor de engenho que se moderniza por fora, ao mudar de casa (do Engenho para Matacalvos) , mas continua exatamente como antes, um velho que venera suas memórias de infância sem nunca as entender, já que nunca foi capaz de mudar a alma de casa, como define o amor Mario Quintana (“amar é mudar alma de casa”) pois, por dentro ele se torna um “papa figo”, voltando-se às origens do velho coronel de engenho que , na falta de um escravo para ir colher os fígados das criancinhas para sobreviver às suas fraquezas, ruma o seu “mal secreto” atrabiliário, as suas velhas memórias de infância no enorme peso de seus rancores. *Um infans biliar (infamiliar)*. Triste é reconhecer que há dois séculos Machado de Assis previa, com um personagem tão representativo de uma classe média alta do Brasil, a sua (im)potência para um reconhecimento desse outro que ainda permanece do lado de lá do muro, sem chances de atravessá-lo.

Figura 11: *A traição das imagens*, René Magritte



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images¹⁷¹

1. O cachimbo

¹⁷⁰ Ibid., locus cit.

¹⁷¹ Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images>> Acesso em: 30 de Jul. 2019.

Como negação do que representou, lembra o isolado cachimbo pintado na tela de Magritte, um cachimbo que, traíndo tanto a imagem como a palavra que o designa, se torna um cachimbo *que não é*, de acordo com a leitura de Foucault.¹⁷² Segundo Jeffrey Schnapp, a respeito da tela de Magritte de 1929 *A traição das imagens* (figura 11) lida por Foucault através da negação de uma *visibilidade* em *Ceci n'est pas une pipe*, trata-se de um “caso limite na associação produtiva entre imagens e palavras”. Schnapp defende a materialidade estética das

formas de significação e referência oblíqua que Magritte associava a seu verdadeiro tema predileto: o mistério dos objetos. O que permanece encoberto é aquela dimensão em que um cachimbo é apenas um cachimbo: um objeto comum dotado de seu valor de uso cotidiano e com uma história que é ao mesmo tempo privada e pública; um objeto assombrado e assombroso, portanto, que permanece com sua muda materialidade na companhia de famílias de objetos afins ou não.¹⁷³

Schnapp resgata as séries de cachimbo que formam conjuntos estelares ou constelações na obra de Magritte, partindo da curiosa correspondência entre a expressão *casser la pipe* – literalmente “quebrar o cachimbo”, figurativamente “morrer” – apontada por Foucault, [que] identifica o objeto com o corpo do fumante, o corpo em questão apresentando similaridades entre o corpo do cachimbo e o corpo masculino (embora certos desenhos mostrem cachos de cachimbo florescendo da genitália e das axilas de mulheres, designando, portanto, o cachimbo também como um potencial condutor de aromas femininos ou a zonas erógenas).¹⁷⁴ No modo de produzir proliferativo de sentidos, a partir de uma constelação que se forma de uma linhagem em série de cachimbos, Schnapp deriva outras, tais como a série em que Magritte explora um auto-erotismo do cachimbo, série fálica relativa às formas dos “desenhos de cachimbos-pênis e pênis-narizes cachimbos empalhados”, que ganha pertinência em seu *A lâmpada filosófica* de 1936.

É inegável que ambos os recortes e as colagens das imagens em Magritte e as imagens de pensamento montadas por Benjamin, por exemplo, em *Rua de Mão Única*¹⁷⁵, coincidam, ambos tendo se inspirado no surrealismo.¹⁷⁶ Trata-se aí de uma passagem da coisa simbólica à

¹⁷² FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*, trad. Jorge Coli, RJ: Paz e Terra, 1973.

¹⁷³ SCHNAPP, Jeffrey. “Art/Lit Combines ou Quando um cachimbo é apenas um cachimbo”. In: *Leituras do Ciclo*, org. Andrade, Ana Luiza, Camargo, Maria Lucia, Antelo, Raul, Florianópolis: ABRALIC/ Chapecó: Grifos, 1999, p.47.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.49.

¹⁷⁵ BENJAMIN, Walter. “Imagens do Pensamento”. In: *Rua de Mão Única, Obras Escolhidas II*, trad. Rubem Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martim Barbosa, SP: Brasiliense, 1995.

¹⁷⁶ OTTINGER, Didier. “Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte” In: *Fundação Bienal de São Paulo XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e história de canibalismos*, v. 1/[curadores Paulo Herkenhorf, Adriano Pedrosa]. – SP: A Fundação, 1998.

coisa morta, que se representa em sua volta fantasmática, enquanto objeto cachimbo “assombrado e assombroso” cujo desenho próprio denuncia-se como invenção gráfica da coisa em seus mil sentidos imaginários possíveis. Ao retomar sua forma dantes rígida e fazê-la circular em movimento, ela se torna maleável, através de uma diversificação estética transformativa de infinitésima potência. Assim o cachimbo, depois de enrijecido na forma autoral do *cachimbo autoritário*, se esvazia de seu fumo, por assim dizer, enquanto matéria de significação do sujeito pensante. Vazio, é inerte matéria residual ou fóssil, na secura de osso do *objecto*. A variação, na estética alegórica das imagens de Magritte, assim como nas imagens-pensamento de Benjamin, recobra, através das montagens, a sua força de sentido originário que liga o signo à coisa. Por isso, Schnapp parece apontar para a genealogia do objeto segundo Foucault, para quem o “genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem, um pouco como o bom filósofo necessita do médico para conjurar a sombra da alma.”¹⁷⁷ A inscrição *Ceci n’est pas une pipe* de Foucault revela, segundo Didier Ottinger,

a existência de um canibalismo recíproco das palavras e das imagens que encontra meio de se exprimir na hibridação de seus caracteres respectivos. A letra se faz cursiva, se arredonda, se abranda até se aproximar do desenho. A imagem, seguindo caminho inverso, torna-se abstrata até o ponto de flertar com o ideograma. O caligrama, palavra tornada imagem, é a figura recorrente da análise de Foucault para dar conta da contaminação dos registros da escritura e do icônico.¹⁷⁸

Por outro lado, o objeto cachimbo, para Benjamin, fóssil dos idos literários transformado em fetiche ou fantasmagoria mercadológica, congela a forma do cachimbo na boca do autor, e a constante remissão de um ao outro reflete a antiga relação de dependência perversa entre servo e senhor, uma relação *falogocêntrica*. Cindido o objeto cachimbo no sujeito autoral, adquire a autonomia metonímica aparente, como o cachimbo de Baudelaire, que ao chegar nesta dobra precisa, orgulha-se de seu dono e toma voz própria em “Je suis la pipe d’un auteur...mon maître est un grand fumeur...”¹⁷⁹ Vem desta figura simbólica do fumador-pensador a idéia de que o cachimbo não só se imprime mas se exprime através da sua imagem. Aí está a dialética do olhar entre a imagem negada pela palavra que o designa subjetivamente, e o objeto que fala por si. Como a *prótese de dentro* de que fala Derrida, a

¹⁷⁷ FOUCAULT, Michel, “Nietzsche, a genealogia e a história” in *Microfísica do poder*, trad. org. e ver. técnica Roberto Machado, 13ª. ed., RJ: Graal, 1998, p.19.

¹⁷⁸ OTTINGER, opt. cit., p.268.

¹⁷⁹ BAUDELAIRE, Charles. “La Pipe” in *Les Fleurs du Mal, Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris; Gallimard, 1958, p.140. A estrofe inteira: Je suis la pipe d’un auteur; /On voit, à contempler ma mine/D’Abyssinienne ou de Cafrine,/Que mon maître est un grand fumeur.

“instituição” desta imagem dupla designa uma ereção, “para marcar, desde o limiar originário desta prótese, uma ruptura também originária com a natureza. A teoria da psicanálise tornou-se portanto uma teoria do arquivo e não somente uma teoria da memória.”¹⁸⁰ Com efeito, como acrescenta Derrida, “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento.” E nem haveria desejo de arquivo se não houvesse, sobretudo, “a pulsão de morte, de agressão ou de destruição” que se toca do mal de arquivo, ou o mal radical.¹⁸¹ De fato, falam aí relações econômicas de diferentes origens e modos de produção: entre o símbolo econômico de uma tradição cultural patriarcal e a coisa ameaçada de perder o sentido simbólico que lhe foi assignado por esta tradição, há o desmembramento capitalista que corta a antiga relação de integridade entre labor e produto: de um lado, o labor significa o engenho, a arte, ou os modos de produção pelos quais se imprimem os sentidos; de outro, o produto é o que deles se extrai e agora emerge alienado do labor.

Como resto desta relação, o cachimbo fica para trás no momento em que é excluído da mesma linhagem contemplativa que o fabricava, co-partícipe do processo de elaboração das passagens que o inserem na sua história, tanto dentro de uma determinada geração que valoriza a experiência (como o relato oral de um narrador) em seus modos de produção manufaturados, quanto como para fora dela, enquanto mercadoria industrial, no espírito extremado, melancólico e ativo com que a obra de Benjamin se escreve. Giorgio Agamben nos lembra, com inveterados fumantes de cachimbo e arqueólogos de objetos perdidos, tais quais Freud e Sherlock Holmes, que “a melancolia é uma relação com a perda de um objeto de amor, mas a que não segue, como se poderia esperar, uma transferência da libido sobre um novo objeto, mas se retrai no “eu”, narcisicamente identificado no objeto perdido.”¹⁸² Assim um tempo alegórico de passagens a outros tempos, monta as suas cenas selecionadas com tesoura e cola, ao dobrar-se e proliferar na estética saturnina afeita ao tempo disjuntivo do melancólico: enquanto um tempo cronológico devora, na pirra crematória que reduz rápido o corpo do autor a cinzas, designando o início do tempo de luto da “persona” do autor¹⁸³, um

¹⁸⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo Uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes rego. RJ: Relume-Dumará, 2001, p.32.

¹⁸¹ Ibid., locus cit.

¹⁸² AGAMBEN, Giorgio, Primera Parte “Los Fantasmas de Eros”, in *Estancias la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valença, Pre- Textos, 1977, p.53.

¹⁸³ Machado de Assis, em crônica de *A Semana* do dia 15 de dezembro de 1895 fala da cremação de Lopes Neto como o “primeiro brasileiro que se deixou queimar, por testamento, com todas as formalidades do estilo.” Confessa ter tanto medo de “ ser enterrado vivo, e morrer lá embaixo, que não recusaria ser queimado cá em

tempo saturnino lança espirais de fumaça em convolutas extraídas de uma matéria combustível, matéria efêmera de pensamento incendiário coletivo que se queima ao infinito. O fogo desta matéria lembra, mais precisamente, que a revolução social desejada por Benjamin nunca chegou a se realizar. Analogamente às formas singulares da fumaça crematória descrita pelas espirais do fumo que se queima do corpo de madeira do caixão (à moda do forninho do cachimbo) na ocasião do passamento de seu mestre, suas anotações em manuscrito, fragmentos de um todo que só existiu durante a vida física e pensante do filósofo, constituem as formas barrocas ou convolutas de um pensamento alegórico caracteristicamente associativo por analogias ou mimetismos.

Não por coincidência, suas variadas séries de fragmentos se agrupam em subtemas constelacionais designados por *Konvoluts*¹⁸⁴ integrantes de um livro nunca escrito porém planejado nas *Passagens (Passagenwerk)*. Tanto o livro como a revolução permanceriam com este sentido de resultar *em fumaça* ou *em nada*, o que se expressa no *pipe-dream* inglês (tendo em vista que “pipe” é cachimbo), quimera ou sonho irrealizado. No entanto, o potencial de pólvora, como campo minado disposto em poeira de estrelas, na formação de possíveis constelações, está na montagem das analogias, que se prepara como o fumo combustível. Este volta a se reacender em labaredas cada vez que uma centelha de sua memória é evocada. Assim, renovar o fogo de um cachimbo é reacender um pensamento, dentro do espírito que queima de suas chamas. Ironicamente, o pensamento revolucionário de Benjamin faz com que o cachimbo que aqui se publica, como a vida pensante de seu dono, perca seu caráter individual e volte a ser um cachimbo como os outros. Daí vem a força ígnea de seu poder transformativo. A própria fumaça, como quimérica espiral na contra-memória de sua origem histórica, volta ao fogo anônimo e coletivo que a gerou.

O objeto cachimbo que hoje é fantasma mercadológico do antigo, fetiche que os ricos compram somente para adquirir o valor da distinção (Pierre Bourdieu), toma a designação

cima.” Lembrando os funerais de Heitor, acrescenta: “Bem sei que que nem todas as incinerações podem ter esta feição épica; raras acabarão um livro de Homero, e a vulgaridade dará à cremação, como se lhe chama, um ar chocho e administrativo.(...) Haverá o forno comum substituindo a vala comum dos cemitérios.” (in *Obras Completas*, vol. III org. Afrânio Coutinho, RJ: Nova Aguilar,1992, p.690)

¹⁸⁴ As palavras-chave do sistema de arquivo de Benjamin, sob o título dos *Konvoluts*, estão listados por Susan Buck_Morss em *A Dialética do Olhar*,pp.50-52. O poema de Leal Souza “Espirais de Sonho” sugere as formas espirais dos sentidos barrocos em suas convolutas. Cito duas estrofes: I. Estou só. Fumo. O giro/Caprichoso remiro/ Do fumo, no ar: azul, de uma violeta/ borboleta/ Azul e forma traça/ Espalma: ora esbatido/No alto, em cirro retorcido,/Sugere o ondeio de uma trança preta. XII. Nos olhos sugestivos,/Os ritos primitivos,/ Os segredos litúrgicos abisma;/ Na saudade infinita/Do seu riso, medita/ A vida, o sonho ondula e passa, a morte cisma;/Tem na trança espirais/De incenso em catedrais/ Voando, qual deste fumo o ondeante prisma. In: Antonio Dimas, *Tempos Eufóricos A revista Kósmos*, SP: Perspectiva,1998 (anexo) O poema lembra, na passagem à cultura de massa, o famoso tango argentino “Fumando espero”.

“cult” que assinala o valor de prestígio (na venda). Aquele cachimbo de outrora traz de volta as partes esquecidas da história de um pensamento que se reacende quando se coloca mais fumo combustível, em seu forninho. Ou seja, é preciso enchê-lo de matéria in-formativa de boa qualidade, (análoga ao bom fumo) para que possa queimar de novo, alimentando a (sua) memória em “esperta brasa” significando momentos que, como campos minados de um tempo descontínuo, antes não registrados pela história, causem explosões: assim o cachimbo se faz *objéctil*,¹⁸⁵ como nos ensina Deleuze, através de sua textura material, ao nos projetar a sua luz (a luz de uma poeira de estrelas que se iluminam consteladamente) na contra-memória histórica quando nos é permitido visualizar em destaque o brilho singular (que estava apagado) de algumas delas. É como ouvir o nascimento de vozes antes silenciadas por seu intermédio. Ao acendermos o nosso cachimbo atual à luz transgressora¹⁸⁶ do antigo, buscamos um fumo com tanto poder de combustão que possa iluminar traços esquecidos para reacender questões candentes em seu ineditismo.

Que coisa gostosa só é cachimbar.
De dia e de noite, tem lua e tem viola.
As coisas de longe vêm logo pra perto.
O rio da gente vai, corre outra vez.
Se ouvem de novo histórias bonitas.
E a vida da gente menina outra vez
ciranda, ciranda debaixo do luar.
Se quer cachimbar, cachimbe são moço,
Mas tenha cuidado! – o cachimbo de barro
Se pode quebrar.

O cachimbo tem um valor de pertença para nós, latinos. De fato, o cubano Miguel Barnet, em 1968, publica um pequeno e desprezioso livro intitulado *Biografía de un Cimarrón*¹⁸⁷ onde um escravo fugido, Estéban Montejo Mesa, foi entrevistado pelo autor do livro em 1963, quando

(...)apareció em la prensa cubana una página dedicada a vários ancianos, mujeres y hombres, que sobrepasaban los 100 años. Página que contenía una serie de entrevistas orientadas hacia temas insustanciales, anedócticos. Dos de los entrevistados nos llamaron la atención. Uno era una mujer de 100 años; el otro, un hombre de 104. La mujer había sido esclava. Era además santera y espiritista. El hombre, aunque no se refería directamente a tópicos religiosos, reflejaba en sus palabras una inclinación a las supersticiones y a las creencias populares. Su vida era interesante. Contaba aspectos de la esclavitud y de la Guerra de Independencia. Pero

¹⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *A Dobra Leibnitz e o Barroco*, trad. Eni Orlandi, SP: Papyrus, 1996.

¹⁸⁶ FOUCAULT, Michel, “Préface a la transgression”, *Dits et Écrits I*, Paris: Gallimard, 1994, pp.233-249.

¹⁸⁷ BARNET, Miguel, *Biografía de un Cimarrón*, México, Argentina, España: Siglo Veintuno Editores AS, 1971.

lo que más nos impresionó fue su declaración de haber sido esclavo fugitivo, cimarrón, en los montes de la provincia de Las Villas.¹⁸⁸

Introduzido por Barnet, Estéban, o “cimarrón”, ao relatar uma vida cheia de acontecimentos individuais que se ligam diretamente à história de Cuba, seu país natal, nos lembra um sentido esquecido da palavra *cachimbo* ao explicar as dependências de produção do açúcar do engenho, análogas às do engenho da casa grande a que se refere Gilberto Freyre no Brasil¹⁸⁹. A propósito, muitos negros brasileiros fumavam cachimbo, como a tradição ancestral africana mandava, pois o nome cachimbo vem da palavra do idioma quimbundo *kixima*, que quer dizer “coisa oca.”¹⁹⁰ Mas aqui se trata de Cuba e o engenho pequeno tem outro nome:

Todas las partes de adentro del ingenio eran primitivas. No como hoy en día que hay luces y máquinas de velocidad. Se les llamaba cachimbos, porque esa palabra significaba un ingenio chiquito. En esos cachimbos se moscaba el azúcar. Había algunos que no hacían azúcar sino miel y raspadura. Casi todos eran de un solo dueño, se llamaban trapiches. En los cachimbos había tres tachos.¹⁹¹

Estéban procede em sua descrição dos processos de extração da cachaça (cachaza), da garapa (guarapo) e do melaço (meladura) nos tachos do cachimbo. À semelhança de seu conterrâneo Fernando Ortiz, que denigre o açúcar em seu modo de extração escravista transculturado da Europa, e exalta o tabaco nativo de Cuba, em *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*¹⁹², como escravo, Estéban não suporta os tratamentos do engenho seja ele cachimbo ou não, pois a purgação do açúcar, como já em 1711 havia registrado Antonil¹⁹³ em relação aos engenhos brasileiros, estendia-se à dos escravos, do modo mais cruel possível de extrair doçura. Já em 1711 Antonil confundia os escravos, considerados “peças” da máquina do engenho, ao produto que dele se extraía, o açúcar, justificando o labor de ambos pela purificação das almas, no sentido religioso cristão. A dor deste processo se desloca

¹⁸⁸ Ibid, locus cit.

¹⁸⁹ FREYRE, Gilberto, *Casa Grande & Senzala*, 13ª. ed., [Brasília]: Ed. Universidade de Brasília, 1963. Em nota do segundo volume de *Sobrados e Mucambos*, Freyre destaca o estudo *Quilombo dos Palmares* de Edson Carneiro (Rio, 1947) onde os aquilombados fumavam “fumo de Angola” em cachimbos feitos com coco de palmeira. *Sobrados e Mucambos*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1981, p.63.

¹⁹⁰ ALENCASTRO, Luis Felipe, “Vida privada e ordem privada no império” in *História da Vida Privada no Brasil* vol. 2, coordenador geral da coleção Fernando Novais, São Paulo: Companhia das letras, 1997, p.61. Alencastro observa que já no período imperial brasileiro, o hábito passa, na elite, para os charutos, e de preferência, os havanos, de Cuba, pois o cachimbo era considerado hábito de escravos.

¹⁹¹ BARNET, opt. cit., p. 17.

¹⁹² ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo Cubano del azúcar y el Tabaco*. Prólogo de Bronislaw Malinowski. Barcelona: Ariel, 1973.

¹⁹³ Pe. Antonil, *Cultura e Opulência do Brasil* (texto confrontado com o da edição de 1711) 3ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1982.

barrocamente, no texto de Antonil, da “peça” do engenho, que é o escravo, ao produto, o açúcar: daí Alfredo Bosi sintomaticamente qualificar este modo extrativista como “lágrimas da mercadoria”.¹⁹⁴ Além disso, este modo de extração associa-se intimamente ao labor do parto para o nascimento do produto¹⁹⁵. Estéban testemunha o padecimento dos castigos corporais: “La vida era dura y los cuerpos se gastaban. El que no se fuera joven para el monte, de cimarrón, tenía que esclavizarse; Era preferible estar solo, regado, que en el corral ése con todo asco y la pudrición.”¹⁹⁶

A longevidade de Estéban se deve a ser *cimarrón*, sobrevivendo à guerra da independência escondido no monte. Diferente das “peças” (Antonil) do cachimbo em que trabalhou por algum tempo, ele nem se maquiniza e nem se animaliza (Freyre) através deste labor de extração açucareira, ainda que sua opção de fuga significasse um caso excepcional de enfrentamento da sobrevivência solitária na selva. Ele a prefere conhecendo a crueldade das opções dos cachimbos e das casas. Quanto a estas, similarmente a Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* ao falar dos escravos domésticos que às vezes “endulzan” como o açúcar, ele se refere à sexualidade que se dobra à autoridade de dentro da casa:

Cuando um negrito era lindo y gracioso lo mandaban para adentro. Para la casa de los amos. Ahí lo empezaban a endulzar y...!qué sé yo! El caso es que el negrito tenía que pasar la vida espantando moscas, porque los amos comían mucho. Y al negrito lo ponían en la punta de la mesa mientras ellos comían. Le daban un abanico grande de varey e largo. Y le decían: ‘Vaya, para que no caigan moscas en la comida!’ Si alguna mosca caía en un plato lo regañaban duro y hasta le daban cuero. Yo nunca hice eso porque a mí no me gustaba emparentarme con los amos. Yo era cimarrón de nacimiento.¹⁹⁷

A condição de liberdade clandestina de *cimarrón* torna-se não só representativa mas alegórica da situação excludente de Cuba de uma liga de nações que “trocam”

¹⁹⁴ BOSI, Alfredo, “Antonil ou as lágrimas da mercadoria” in *Dialética da Colonização*, SP: Cia das Letras, 1992.

¹⁹⁵ Ana Luiza Andrade, artigo citado em *Declínio da Arte/Ascensão da Cultura*, orgs. ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lúcia; ANDRADE, Ana Luiza; DE ALMEIDA, Teresa Virgínia, Florianópolis: ABRALIC/Letras contemporâneas, 1997. Aqui *labor* e “*labour*” (em inglês) significam o mesmo modo doloroso de extração do produto como um parto.

¹⁹⁶ BARNET, opt. cit., pp. 37-8.

¹⁹⁷ BARNET, opt. cit., p.18. Tradução minha: Quando um negrinho era lindo e gracioso, o mandavam para dentro. Para a casa dos donos. Ai, começavam a adoçá-lo e....! vai saber! O caso é que o negrinho tinha que passaram a vida espantando moscas, porque os donos comiam muito. E o colocavam na ponta da mesa, enquanto eles comiam. Davam-lhe um leque grande e comprido. E lhe diziam: “Vai, que para que não caiam moscas na comida! Se alguma mosca aia no prato o castigavam duramente até uma surra. Eu nunca fiz isso porque eu não gostava de aproximar-me dos donos. Eu era negro fugido de nascimento.

economicamente dentro de padrões completamente desiguais, analogamente à estrutura escravista reproduzida, até hoje. Ou seja, assim como Cuba, Estéban era livre só enquanto fugido, e daí gozar de mobilidade relativa. Ironicamente, o modo de produção laborativo dos escravos *fumegavam em cachimbos* (engenhos) enquanto os senhores *fumavam cachimbos* por deleite. Assim eles não contavam, eram “peças” alijadas da história para a qual contribuíam com sua produção. Pior ainda, na casa da purgação do engenho, os escravos vertem as lágrimas do açúcar, de acordo com a visão “cristã” do “Sermão aos escravos” (Padre Vieira). O seu labor, (analogamente ao fumo em troca do qual, inclusive, muitas vezes foram negociados os escravos, no Brasil) ¹⁹⁸, era queimado anonimamente para a “vida eterna”, tal qual o fumo do cachimbo do senhor. Do incenso doméstico ao incêndio escandaloso das queimadas, o desperdício ou o gasto perdulário de orgias, de festas e banquetes de senhores em competição de grandezas, cujo dispêndio de vidas e bens, em sentido contrário ao fogo doméstico controlado na lareira do burgo ou na cozinha que o alimenta, como nos ensina Bataille, assinala uma economia do excesso, resistente ao capitalismo. Seus excessos de violência não são piores, mas apenas se explicitam em relação a este último.

Engenho é sinônimo de Calvário assim como *Pro tocularibus*, ou “para os engenhos”, “significa todos aqueles lugares em que se espreme e tira o sumo dos frutos, como em Europa o vinho e o azeite, que lá se chamam lagares; e porque estes, em que no Brasil se faz o mesmo às canas doces, e se espreme, coze e endurece o sumo delas, têm maior e mais engenhosa fábrica, se chamaram vulgarmente Engenhos.”¹⁹⁹

É percorrendo de novo esta rota originária das trocas que se reencontra vozes silenciadas como a voz cubana que se libera na incrível biografia deste homem negro que fugiu da escravidão dos outros de sua cor e de sua cultura. Vozes como a deste que já terá morrido há algum tempo, mas que em 1963 tinha mais de cem anos de fantástica memória, só têm paralelo no mundo globalizado de hoje nas vozes periféricas latinas ou orientais. A biografia transcrita por Barnet torna-se hoje um fóssil exatamente no sentido que Benjamin deu ao termo, como objeto obscurecido da história (similarmente ao cachimbo mesmo), pois, nunca tendo sido traduzida ao português, a sua história de vida é duas vezes perdida para o leitor brasileiro. Primeiro por ser uma história que representa a terra cubana em sua passagem

¹⁹⁸ AMARAL LAPA, J.R., *Economia Colonial*, SP: Perspectiva, 1973, p.149.

¹⁹⁹ VIEIRA, Padre Antônio, Sermão XIV na Bahia, à irmandade dos Pretos de um Engenho em dia de São João Evangelista, ano de 1933, p.650.

de um a outro tipo de economia, onde uma vida que se esconde justamente por excluir-se de um mundo injusto, discriminador, escravizante, já indica a fuga a um sistema capitalista que se globalizaria. Em segundo lugar, as condições políticas cubanas eram incrivelmente similares às brasileiras, esclarecidas ambas quanto à sua transcultura, e à participação cubana dos negros na guerra de independência (1898) de que Estéban foi um dos últimos testemunhos, o que vira um tabú exatamente como a participação dos negros brasileiros na guerra do Paraguai.

Portanto, quando o livro foi publicado, em 1968, as condições autoritárias da maioria das ditaduras latino-americanas sujeitadas então ao processo de transculturação norte-americana tornavam Cuba, como o seu personagem Estéban, ambos *cimarrones*, ou refugiados comunistas dos quais não se tinha notícia, a partir de um mundo capitalista. Sobretudo, ao leitor brasileiro foram omitidas, pela perda destas leituras sobrepostas e recorrentes de histórias apagadas, as impressionantes semelhanças brasileiras que estes eventos apresentavam em suas terríveis consequências, pelo que decorreu, em primeiro lugar, da escravidão como fato social, aos negros, e principalmente, a seres humanos, como fato desumano:

Al terminar la guerra empezó la discusión de si los negros habían peleado o no. Yo sé que el noventa y cinco por ciento de la raza negra hizo la guerra. Luego ellos empezaron a decir que el setenta y cinco. Bueno, nadie les criticó esas palabras. El resultado fue que los negros se quedaron en la calle. Guapos como fieras y en la calle. Eso era incorrecto, pero así fue. [...] Em la policía no había ni uno por ciento de negros, porque los americanos sacaron la palabra ésa de que cuando el negro cogiera fuerza, cuando se educara, era daniño a la raza blanca. De modo sea que al negro lo separaron completamente. Los cubanos de la outra raza se quedaron callados, no hicieron nada y ahí quedó el asunto, hasta hoy em día, que es distinto porque yo he visto blancos com negras y negros com blancas, que es más delicado, por la calle, em los *cafeses*, dondequiera.²⁰⁰

O livro e as palavras de Estéban, vivas em seu testemunho, permanecem ambos emudecidos, como o silêncio branco que apoia a “nova história” depois da guerra: uma lacuna ironicamente significativa das consequências das políticas econômicas de então. Por ter se posicionado contra o capitalismo, posteriormente, Cuba foi a grande vítima da guerra fria, e

²⁰⁰ *Biografía de um Cimarrón*, 1971, p.193. Tradução minha: Ao terminar a guerra começou a discussão se os negros tinham lutado ou não. Eu sei que noventa e cinco por cento da raça negra fez a guerra. Logo depois começaram a dizer que era setenta e cinco. Bom, ninguém criticou essas palavras. O resultado foi que os negros ficaram na rua, lindos como feras e na rua, isso era incorreto, mas assim foi. [...] Na polícia não havia nenhum por cento de negros, porque os americanos entendiam que quando o negro tinha força, quando se educava, era daninho a raça branca. De modo separaram completamente o negro. Os cubanos da outra raça ficaram calados, não fizeram nada e o assunto terminou ai, até hoje em dia, que é diferente que eu vi brancos com negras e negras com brancas, que é mais delicado, pela rua, nos cafés, aonde quer que seja.

hoje toda ilha, pode-se dizer, é um monte de escombros, cujos objetos, como o cachimbo, falam de outros tempos nunca registrados. No entanto são estas mesmas políticas silenciadoras que hoje ainda se refletem mundialmente e inclusive nas editoras brasileiras responsáveis pelo apagamento da memória de um livro-fóssil como *Biografía de um Cimarrón*, pois ele prestava, assim como ainda hoje presta, um testemunho no sentido contrário ao do capitalismo vencedor. Assim como adivinhava a ironia precoce do poeta Ascenso Ferreira sobre uma Cuba Libre, nos versos “Libre para gloria de los Americanos y el honor de la humanidad! Sacad las manos de mi dulce Cuba, “gringos”!²⁰¹ a liberdade de Cuba, como a de Estéban, envelhecem no isolamento.

Por outro lado, este engenho do qual Estéban é testemunho cultural de um modo de trocar e de produzir em Cuba, assim como no Brasil, funda, antes de tudo, um modo latino-americano que vem de mãos africanas laborativas cuja unicidade se perde para o modo de produção reprodutivo, industrial. No modo de laborar um tempo de ócio que une o microcosmo da coisa estruturada no cachimbo à estrutura macrocómica engenhosa em suas mil e uma camadas, as folhas de tabaco dobradas umas sobre as outras provocam os cheiros cuja inspiração (física e imaginária) nativa, como a de Estéban, sorve-se para dentro e solta-se para fora como as fumaças em suas desdobras estéticas: alimento e veneno. Aqui se trata já de um produto raro que se extrai através do engenho enquanto arte ou artifício, criação, ou construção imaginária que se naturaliza. Como observa ainda uma vez Hansen, “seja como engenho natural, exercício ou furor – é sempre a agudeza (argúcia, *aconcezza*). Ela é simultaneamente *dialética*, como técnica de análise das partes e oposição das partes divididas e subdivididas, e *retórica*, como técnica da síntese da metáfora e suas espécies.”²⁰² Artes de dobrar o sentido do fumo. Artes de extração de sentido do açúcar. Artes de engenho, de ler através da fumaça. Ou simplesmente, quando arte é poesia do fazer, com João Cabral: *Hoje que o engenho não tem praça,/ que a poesia se quer mais que arte/ e se denega a parte/ do engenho em sua traça,/ nos mostra teu travejamento/ que é possível abolir o lance,/ o que é acaso, chance,/ mais: que o fazer é engenho.*²⁰³

Como indica a produção do cachimbo enquanto um *objeto turbulento*, é o modo de produção automatizado deste personagem fumante que *contradiz o labor* tradicionalmente

²⁰¹ FERREIRA, Ascenso, *Cuba Libre* (1955). *Poemas, catimbó/cana-caiana/xenhenhém*, Recife: Nordestal, 1981, p.190.

²⁰² HANSEN, João Adolfo, *A sátira e o engenho*, p.238.

²⁰³ MELO NETO, João Cabral de, *A Quevedo, Museu de tudo e depois* (1967-87) *Poesias Completas II*, RJ: Nova Fronteira, 1988, p.298.

escravista, *negando a sua marca negra através de um objeto que, ao mudar seu valor de uso (tempo de ócio) passa a adquirir um valor de troca (tempo de negócio)*. Um outro modo branco e totalitário (cuja forma de contracheque é branca e totalitária como a cocaína) inaugura-se com a produção automatizada que requer a destreza do lance lotérico em um jogo racionalista, cuja previsão de lances, como no xadrez, que é o do operador da bolsa de valores, porém com muito maior velocidade, acelera-se com a intensificação da máquina esquizofrênica capitalista. Assim, neste meio adverso, o objeto cachimbo provoca *turbulência*, apontando para as suas mudanças de valor, a partir da revolução industrial inglesa. O racismo que se revela através desta mudança de modo de produção quando um negro excepcionalmente se atrela ao modo maquínico, passa a se tornar tanto uma contradição capitalista em relação ao modo de produção que indica o deslocamento do labor à indústria, como uma contradição histórica dentro do próprio capitalismo, *por ter sido o escravo mesmo a peça originária do cachimbo ou engenho que se substitui pela da máquina industrial*. Sua exclusão do modo antigo, equivalente à instauração do sempre novo no modo de produção capitalista, apaga-se convenientemente da memória histórica oficial.

Pode-se dizer que os inícios deste automatismo esquizofrênico capitalista já estão no *Robinson Crusoe* de Defoe. É ainda no já citado *Holy Smoke* onde Cabrera Infante cita um trecho deste livro de Defoe quando Robinson, em sua ilha, se orgulha de produzir o seu próprio cachimbo. “I never was more vain of my own performance than of my being able to make a tobacco pipe.”²⁰⁴ O comentário de Cabrera Infante : “No wonder. A pipe is a very difficult thing to make, even to repair, as every pipe-smoker knows. But Robinson is more happy than proud.: now he can indulge in his old habit and feel as if he had returned to the society of men.”²⁰⁵ O problema é que para Cabrera Infante , neste exemplo específico, o cachimbo ainda era o objeto sagrado que selava o relacionamento dos homens de sexo masculino com a divindade, quando, na realidade, o cachimbo já então deixava de ter este

²⁰⁴ Ao invés do livro, que identifica o tempo lento de leitura ao fumo que queima devagar, a matéria de um pensamento rápido se torna informativa nos choques elétricos descontínuos do olhar maquínico, periódico: identificadas ao olhar nômade dos *flâneurs*, as crônicas registram cenas fragmentárias, instantâneas, descontínuas, cinematográficas. Crônicas, colunas (espaços autorais) ou fragmentos folhetinescos, se tornam matérias docilizadas pelo corte do espaço-tempo periodizado, leituras para queima tão rápida quanto a de um cigarro. Nunca me senti tão vaidoso de minha própria performance do que quando fui capaz de fazer o meu próprio cachimbo.”(tradução livre, minha)

²⁰⁵ “Não surpreende. Um cachimbo é uma coisa muito difícil de ser feita, e até de se consertar, como todo o fumante de cachimbo sabe. Mas Robinson está mais contente do que orgulhoso: agora ele pode se dar ao seu velho hábito e sentir-se como se estivesse de volta à sociedade de homens.”*Holy Smoke*, .”pp.138-140 (tradução livre, minha)

valor de uso e passava a adquirir o valor de trocas profanas, o que o marcava com o prestígio do cavalheiro.

Este prestígio passou a ser vendido publicamente nos cruzamentos entre as ruas mais importantes das metrópoles, onde se localizavam as tabacarias mais conhecidas. Ao fazer o seu próprio cachimbo, Robinson tira o mérito da arte dos exímios fazedores de cachimbo. Mas isto ainda não é tão grave. Ele dissolve a pó o labor do escravo que trazia tanto a razão originária das trocas sagradas do instrumento, em sua origem africana, como a sua função de servir a um deus. Robinson se torna seu próprio deus, ou melhor ainda, com a autonomia do trabalho, liberando o escravo, ele é agora o *autor de si mesmo*. A “liberação” do escravo, como se sabe, foi liderada pela Inglaterra, com a revolução industrial, que impunha aos outros países a proibição do tráfico para vender suas “peças” técnicas. Por outro lado, a exploração social do trabalho tanto de crianças como de velhos ficou conhecida na Inglaterra, através da obra de Dickens. A autonomia do sujeito e a abolição da escravidão chegavam com alto custo no mundo inteiro, e com o custo adicionado de reduzir o sujeito à sua própria ilha.

Pensar as espirais de fumaça deixadas pelo luto do objeto cachimbo, assim como um de seus antigos donos, que nos ensinou sobre o luto, na perda dos sentidos antigos dos objetos, nos ajuda a pensar nas “chispas” emitidas entre as matérias fragmentadas dos periódicos ao passarem, em termos de autoria, do escritor do livro ao cronista do jornal na transição à imprensa de maior divulgação evocada por Machado. Enquanto cronista, ele não se autodenomina *profeta après-coup* à toa. Como o fumo, a revista literária ou os periódicos de maneira geral, em sua matéria efêmera e descontinuada por queimadas de tempo improdutivo, funcionava por queimas de transições, à semelhança dos períodos improdutivos naturais, o que, na produção cíclica da terra, era “tempo morto” entre colheita e plantação. Através mesmo destas lacunas produzidas entre as matérias correspondentes a estas queimadas, elas já falam de seu próprio esquecimento. Porém estas lacunas desligam-se do ciclo sazonal e passam a funcionar por uma economia de interesses capitalistas: demarcado o tempo-espaço que se maximiza nas matérias lucrativas, com a aceleração industrial do tempo de produção, estas significam os pontos de fuga que as alienam umas das outras.

O sentido breve de sua intensidade industrial se torna corriqueiro e emerge das fumaças que envoltas na glória do livro antigo, se soltaram ao vento público, incorporando-se ao tango de idas e vindas de seu dia-a-dia profano como no famoso “Fumando espero”. As imagens, tendo substituído definitivamente as palavras de um tempo em que a literatura foi paradigma, têm hoje nas fotografias a luz do pensamento impresso nas fotomontagens dos

periódicos que muitas vezes apagam, com sua luz instantânea cegante, as próprias palavras textuais. E quando se fala em autor fala-se realmente de uma constelação de autores que, como vimos a exemplo de Baudelaire e os surrealistas, leram-se e apropriaram-se uns dos outros. Os autores se juntaram então, de fato, em grupos para formar revistas em que se debateram *questões candentes de suas épocas*, consecutiva e simultaneamente. Alimentaram-se e alimentam-se de uma *fumaça anônima* que circula hoje, mais do que nunca, como o vento avassalador do capital no mercado, apagando os significados das publicações como os preços antigos das prateleiras nas livrarias, e estabelecendo os novos, varrendo a um só tempo o significado, o valor e a história da mercadoria antiga para substituí-la. Vem deste vento atual de “falsas inovações” a própria proliferação generalizada de revistas literárias em detrimento da publicação dos livros e das revistas mais antigas, por uma questão de tempo (que é dinheiro). No entanto, varrendo a memória de inteiros períodos históricos ideologicamente contrários às políticas econômicas, como se viu exemplar o caso da falta da tradução, na época, de *Biografía de um cimarrón*, as lacunas do pensamento crítico atual se tornam representativas de *apagamentos apoiados nos interesses capitalistas*. Daí passarem alguns livros a serem montados como as antigas revistas, e seu formato refletir autores-organizadores de coletâneas, ou por rótulos já pré-fabricados, como casas pré-fabricadas, tal é a falta de singularidade prevista nos pré-formatados programas padronizadores dos computadores. O modo do trabalho exigido é cada vez mais de administração, menos de engenharia e nenhum de arquitetura.

A casa e suas dependências : a saída das mulheres na arte de Cícero Dias

Pode-se pensar as disseminações iconográficas que vão do patriarcalismo ao capitalismo de consumo: por exemplo, a mulher representada em suas passagens entre a casa e a rua, entre a casa e o sobrado, entre o sobrado e o mucambo (*Sobrados e Mucambos*, de 1936) em suas relações pictóricas e literárias, brasileiras e latinas. Desde as mulheres machadianas, elas se representam com ícones como balcões, varandas, biombos, leques, janelas, o que na pintura vai servir de “anteparo” para significar a dialética dentro/fora como (des)proteção ou exposição feminina antes/depois de sair à rua, *entre* uma perda de intimidade e um ganho em erotismo de publicidade ou vice-versa, o que, a partir daí, acarreta séries de ambigüidades. Isto se observa nas pinturas de Cícero Dias e Di Cavalcanti, por exemplo.

Mario Hélio Gomes de Lima, ao falar da pintura de Cícero Dias (figura 10), percebe nela a união da infância mítica de engenhos ao abstracionismo mondrianesco, ou seja, características periféricas e hegemônicas, exclusivas e inclusivas nos sentidos latino e brasileiro.²⁰⁶ Em suas telas dos anos 60-80, nota-se, inclusive, uma reversibilidade entre o interior e o exterior.²⁰⁷

Figura 12: Cícero Dias, sem título, 1970



Fonte: *Cícero Dias uma vida para a pintura*²⁰⁸

No período correspondente, há muitos exemplos de autores-produtores que vão explorar esta dialética interior/exterior. Dentre muitos outros, Osman Lins, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Ferreira Gullar, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, Murilo Rubião, Lucio Cardoso, Valêncio Xavier, etc...Entre *Casa Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos* (1936) a passagem à urbanização tem suas continuidades e descontinuidades, e daí em diante, suas sobras ou resíduos, sob forma de assombrações de tempos idos vão reaparecer uma geração depois em cenas como as que Gilberto Freyre

²⁰⁶ GOMES DE LIMA, Mario Hélio. Texto histórico analítico in *Cícero Dias uma vida para a pintura*. Coordenação Assis Filho, Waldir Simões de. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2001.

²⁰⁷ Pode-se observar esta interação lirismo/geometria, dentro/fora, em telas como por ex. *Casamento* (1960), *Ex-voto* (1970) *Equinócio* (1977) *Casario* (1960) *Cena Urbana* (1970), *Cidade* (1960), *Olinda e Recife* (1980) e *Rio de Janeiro* (1980). Gomes de Lima, Mario Hélio. Texto histórico analítico in *Cícero Dias uma vida para a pintura*, pp. 250-260.

²⁰⁸ *Ibid.*, lócus cit.

observa em pinturas de Cícero Dias,²⁰⁹ ou em sua revalorização de “sombas” em termos de chapéus, xales, mantilhas, de barbas nos homens, e, na arquitetura da cidade, sombras de becos, vielas, iluminação a gás, toda uma iconologia, enfim, que o leva a retornar à casa antiga mais doce, anterior às reformas urbanas²¹⁰. Daí o lirismo da sombra corresponder ao sentido artístico-poético das imagens. *Mulata com leque* (1937) de Di Cavalcanti, sugestivo pois num gesto irreverente, ela segura o leque apontando para baixo, encontra-se no início da parte relativa ao *Leque*.

A casa suspensa no ar : o gesto poético de torção (Cícero Dias)

O movimento de uma leitura que se faz por montagem pode ser depreendido da noção de gesto de Bertold Brecht, o que é pertinente para se entender o gesto entre imagem e palavra que identifico em Walter Benjamin e Aby Warburg. Nos ensaios "O autor como produtor"²¹¹ e "Que é teatro épico?"²¹², Walter Benjamin sustenta que a utilização do gesto em Brecht é "a transposição dos métodos de montagem." Pois, a interrupção, elemento que está em "primeiro plano" na produção do gesto, tem uma "função organizadora" na montagem. O gesto que buscamos entre imagem e palavra é um gesto de leitura que se faz a partir da montagem. Ela é um corte, uma dissociação que "espaça os gestos como o tipógrafo espaça as palavras" e coloca o gesto em um "fluxo vivo" que pode ser lido e associado a outros da mesma maneira

²⁰⁹ FREYRE, Gilberto. *Retalhos de Jornais Velhos*. 2ª. ed. Revista e muito aumentada de *Artigos de Jornal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1926, p.152-153. Publicado em folheto, sob o título II Exposição *Cícero Dias na Escada* (Recife, 1933). “Os mal-assombrados das casas-grandes se manifestam por visagens e ruídos, que são quase os mesmos por todo o Brasil. Pouco antes de desaparecer, estupidamente dinamitada, a casa-grande de Megaípe, tive a ocasião de recolher, entre os moradores dos arredores, histórias de assombrações ligadas ao velho solar do século XVII. Eram barulhos de louça que se ouviam na sala de jantar; risos alegres e passos de dança na sala de visita; ruge-ruge de sedas de mulher; luzes que se acendiam e se apagavam de repente, por toda a casa; choro de menino; fantasmas do tipo cresce-ningua”

²¹⁰ Cito Freyre nesta dialética de sombreamento/dessassombamento: “Desassombamento através do vidro inglês nas casas e nas carruagens ainda orientalmentemente revestidas de gelsias e cortinas: as casas de ‘grades de xadrez’ que a Walsh recordaram as dos Turcos. Desassombamentos nas cidades, através de ruas largas como as do Ocidente que substituísssem os becos orientalmentemente estreitos do Rio de Janeiro, de Salvador, do Recife, de São Luís do Maranhão, de São Paulo, de Olinda, de todos os burgos do País. Desassombamento nas igrejas, através da substituição pelas senhoras, de capas, mantos, mantilhas ou xales orientalmentemente espessos, por transparentes véus franceses que não escondessem os encantos do rosto e de peito das iaiás. Desassombamento no rosto dos homens por meio do corte, com as tesouras e navalhas,” etc... E Freyre continua a dar muitos exemplos disso. (*Sobrados e Mucambos*, 1981, p.430)

²¹¹ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” in *Ensaaios sobre Brecht*. Tradução Claudia Abeling. 1ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p.85.

²¹² BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico um estudo sobre Brecht”. Primeira e Segunda versão. *Ensaaios sobre Brecht*. Tradução Claudia Abeling. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017, po.11-31.

em que a montagem, ao operar cortes e descontinuidades entre os seus elementos, produz uma leitura dos elementos díspares através das associações que cada leitor faz entre as imagens.

Assim, podemos ler no gesto brechtiano uma montagem pela interrupção, pois o que causa estranhamento através de elementos aparentemente desconectados está à espera de leitura, e esses elementos estão dispostos para então percebermos uma relação entre eles. Esta ideia de uma leitura pela montagem fica explícita na cena que Benjamin descreve como exemplo da interrupção do gesto brechtiano no ensaio "O autor como produtor." A cena é de uma família em que vários gestos sobressaem: a mãe está a ponto de pegar um objeto de bronze para jogar na filha. O pai está prestes a abrir a janela para gritar por socorro. Neste momento de interrupção dos gestos, entra um estranho que se depara com esta cena. Nos diz Benjamin: "existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto." Este olhar percorre todos os elementos díspares ali dispostos: os rostos enfaticamente emocionados, a mobília destruída, a janela aberta. No espaço desta cena, também podemos identificar a presença de um tempo de demora para ser lido, em que os elementos podem ser associados uns aos outros. É um tempo que espera o olhar daquele que lê os gestos interrompidos, que sente os cortes, a descontinuidade e a partir deles produz uma leitura desses elementos díspares através da montagem. Portanto, podemos dizer que, a partir deste olhar de (des)montagem que faz uma leitura dos gestos de interrupção entre o poema de Bandeira e o de Antunes respectivamente "Poema tirado de uma notícia de jornal" (*Libertinagem*)²¹³ e "Poema Tirado de uma notícia de jornal 2" (*Agora aqui ninguém precisa de si*)²¹⁴ se pode ler mais claramente seus *readymades*, ao considera-los como gestos descontinuados, na remontagem que os relaciona como descontinuidades entre o jornal e o livro de poemas, anacrônicos, do jornal para a passagem ao de livro de poemas.²¹⁵

De acordo com a leitura do poema tirado de uma notícia do jornal de Bandeira, o (des)aparecer no fogo instantâneo da imagem de João Gostoso, assim como os mistérios que se (des) articulam entre vida e morte, cultura erudita e popular, artesanaria e indústria no *readymade* recortado do jornal, abre-se a imagem fugidia do ser humano em seu limite, pois

²¹³ BANDEIRA, Manuel. Bandeira, Manuel. *Poesia e Prosa* Volume 1. Introdução Sergio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Lisboa. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p.201.

²¹⁴ ANTUNES, Arnaldo. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.129.

²¹⁵ Participei de uma banca de mestrado com essa comparação, porém levando em conta a intertextualidade e não uma leitura benjaminiana. Ver Karoline Zampiva Corrêa, *A reconfiguração do tempo em Agora aqui ninguém precisa de si de Arnaldo Antunes*. Universidade Estadual do Centro-Oeste / Unicentro Setor de Ciências Humanas Letras e Artes Mestrado em Letras. Orientação Maria Salete Borba. Guarapuava, Paraná, 2019.

João tem a sua vida descontinuada ao corte da notícia. João é vida nua matável e insacrificável, uma preocupação social que acompanha sempre Manuel Bandeira.

A poesia como imagem que se queima

Como a mariposa que depois de voar em torno da luz acaba por queimar-se nela, implicando o ato numa “queda da aura” coincidente em ambos à autodestruição da própria poesia pelo fogo ou a força de um momento intempestivo, inflamado e apaixonante que leva à morte... trata-se de um momento de acender a “ilusinha” (que vai da ilusão de grande luz à *ilusinha* na perda da primeira²¹⁶) e assim a palavra se dobra no bandeiriano Arnaldo Antunes, como num espelho. De fato, em ambos os poemas há o auto-inflamar-se quando eles literalmente pegam fogo. O comum incêndio de poemas se torna visível em *Luzescrita* de Arnaldo Antunes, quando ele leva às últimas consequências o uso de palavras como “fogo” e “cinza” de Bandeira, ou suas cores correspondentes, o vermelho e o cinzento.

No entanto, no gesto de interrupção brechtiano há um intervalo, uma brecha que se abre no momento de congelamento, que coincide ao de queima. De qualquer modo esta imobilidade carregada de tensão contrai em si tanto os movimentos que o precederam quanto os que o sucederiam. De maneira que esta tensão que Agamben qualifica como a de uma “especial temporalidade messiânica” e não linear do gesto, corresponderia a uma incessante repetição deles. Gesto que seria aquele que os entrega à sua cognoscibilidade, sem qualquer finalidade, mas que compreenderia a apreensão e a contração de um tempo infinito (como em Nietzsche, apud Agamben).²¹⁷ É nesta contração que há um demorar no instante da morte, segundo Derrida sobre Blanchot no momento do fuzilamento onde se concentra uma “insistência e persistência do instante, [e] demorando, ela, a memória, esperava ou retardava, a memória dessa leveza, do momento da leveza, do sentimento da leveza; demorava como demora ainda hoje.”²¹⁸ Em outras palavras, esta “iminência de uma morte que já aconteceu” torna-se um devir em perpétuo inacabamento. Um gesto fantasmal, que, inclusive ao assinalar

²¹⁶ Ilusinha em ANTUNES, Arnaldo ; Lazslo, Fernando; Silveira, Walter. *Luzescrita*. Encarte de instalação. Ri de Janeiro: Caixa Cultural, 2013.

²¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Para uma ontologia e uma política do gesto.” *Flanagens*. Disponível em: <flanagensblogspot.com,br>. Acesso em: 1º abr. 2018.

²¹⁸ DERRIDA, Jacques. *Demorar Maurice Blanchot*. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015, p.98.

um momento de interrupção entre morte e vida, poderia inclusive ser relacionado ao trânsito perigoso do adolescente, em sua passagem da infância à idade adulta.

Mas antes mesmo disso, num outro fragmento sobre o gesto, ao se referir à imagem em sua imobilidade suspensa entre os dois momentos, Agamben vai considerar o “gesto cristalizado” de memória histórica em Aby Warburg como “o seu endurecimento em um destino e a tentativa incansável dos artistas e dos filósofos (para Warburg no limite da loucura) para libertá-lo de tal destino através de uma polarização dinâmica”. E daí para ele o cinema reconduzir “as imagens à pátria do gesto”.²¹⁹

No entanto, para mim, mais significativo é ler imagens que são quase gestos e que se desencadeiam do poema “O cacto” de Manuel Bandeira. As metáforas utilizadas por Bandeira para o cacto acabam por fazê-lo gesticular, inclusive elas poderiam ser consideradas dentro de uma alegoria de uma insurgência sertaneja; mas enquanto indigentes nordestinos que se erguem dos subterrâneos de um contexto urbano contra a cidade onipotente ... e daí pensar a vida nua que cresce em meio ao progresso urbano e que, ao sucumbir ao mal estar da civilização, o lobo do homem²²⁰, traz à memória toda esta cultura brasileira nordestina que se abandona, que se mata, ou que se recalca, desde a mudança do eixo econômico para o sul do país, e com ela suas lendas, suas imagens, suas fábulas, seus fantasmas. Mas vamos por partes.

No discurso de Gilberto Freyre, em pleno transcurso do modernismo, a paisagem do nordeste ressurgiu, nos anos 30, em sua oscilação estética entre o arredondado do massapê e o anguloso do sertão, contrapostos análogos à doçura da cana versus dureza do cacto.²²¹ Este cacto de Bandeira, representativo da dureza sertaneja, como um cacto em seu “devir em perpétuo inacabamento” pode sobreviver no meio hostil do sertão, pois contém água para tal, um luxo em meio à natureza desértica onde brota, refrigerio para o sobrevivente. Porém, o *Cacto* trazido por Manuel Bandeira em seu famoso poema de 1925, um dia é abatido na cidade pela raiz, por um tufão furibundo.

O Cacto²²²

²¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto” in *Meios Sem fim; notas sobre a política*. Tradução Davi Pessoa. Revisão da tradução Claudio oliveira. Belo Horizonte; Autentica Editora, 2015, pp.55-57.

²²⁰ AGAMBEN, Giorgio. “O bando e o lobo” *Homo sacer O poder soberano e a vida nua 1*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p.111.

²²¹ ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre. voltas duras e doces no cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2008.

²²² BANDEIRA, op. cit., 1958.

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Agolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raíz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arreventou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas
privou a cidade de iluminação e energia.

-Era belo, áspero, intratável.

Ele que era a negação do que foi a cana em sua origem civilizatória, de acordo com Freyre, ao irromper na cidade como um retorno fantasmático do inculto, do “intratável” na cena “cultura” da cidade; é entendido como uma erupção desaforada, e sua presença “áspera” se traduz em milhões de nordestinos, e de fato, no **bando** de nordestinos que constroem historicamente a grande metrópole. Os gestos desesperados do cacto, como uma reação de Laocoonte às serpentes e de Agolino, aos filhos esfomeados, são gestos inconformes entre o sertão e a cidade, entre o meio em que ele nasceu, sua significação de sobrevivência para um sertão agreste antes de chegar à cidade, e o território hostil do dinheiro, meio inóspito até mesmo para suas “feracidades excepcionais”. Davi Arrigucci aponta, inclusive, para o cacto “visto em sua paralisia de gestos reiterando a dor como figura humana – escultura.”²²³ Coincide, então, à imobilidade do gesto escultural contorcido da estatuária. Mas se existe um lobo sagrado da lenda que corresponderia ao “inviolado” cacto do sertão, nada resiste ao lobo voraz do homem da cidade, o maldito²²⁴ que tudo destrói. Quebra-se a semelhança com a fábula quando o cacto é fulminado por um tufão e a sua queda o deixa ainda uma vez insubmisso, atravessado na rua provocando uma série de contratemplos aos bandos civilizados.

Desenraizado, mais que simplesmente desterritorializado, o cacto me parece alegórico de uma ressurgência importante que, ao fazer-se como o retorno fantasmático de uma cultura nordestina que se trata de recalcar na cidade, não só nas grandes metrópoles, mas também no sul do Brasil em geral, principalmente em zonas de imigração europeia, faz vir à tona a

²²³ ARRIGUCCI Júnior, Davi. *O cacto e as ruínas* São Paulo: Editora 34, 2000, p.48.

²²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer O poder soberano e a vida nua 1*, 2002, p.87.

lembrança incômoda de uma cultura escravocrata e atrasada, que não teria nada em comum com uma cidade tecnologicamente mais avançada e progressista; o que me parece ser também uma ressurgência “infamiliar” ao evocar, de modo análogo, os arcaísmos originários e desconsiderados como infames para os habitantes civilizados da grande metrópole .

Sem embargo e por outro lado ainda, um mundo fabular muito rico povoa estes territórios abandonados, podendo ser considerados em seu tempo antigo como uma “infância histórica” à beira da linguagem, como Agamben, novamente, nos faz lembrar, principalmente se considerado quanto à superação de um período de intenso sofrimento.²²⁵ Daí Gilberto Freyre evocar os mal-assombrados que sobreviveram ao período de sofrimento dos escravos referente às lendas do açúcar retornadas deste mundo como do Hades, e como num jogo lutuoso que ao superar a dor, passam do silêncio da língua à fala no tempo “sem tempo” dos seus rios discursivos, ao serem substituídos pelo açúcar:

Mal-assombrado de estudante assassinado que o cadáver aparece boiando por cima das águas, ainda de fraque e flor na botoeira. Mal assombrado de menino louro afogado que o siry não roeu e o anjinho aparece inteiro. Mal-assombrado de moça morena que se atirou no rio doída de paixão e os seus cabelos se tornaram verdes como o das yaras. Pouca gente acredita que o passado dos rios do Nordeste tenha sido tão bonito e tão ligado à nossa vida sentimental. Mas foi.²²⁶

Retornados à paisagem interrompida dos rios, como os restos lazarentos e execráveis deste período de sofrimento, apesar do silêncio do luto, flutuam na memória em forma de corpos, de figuras, de objetos, qual imagens expressionistas dos tempos do açúcar, período antigo de nossa história e até de outros tempos, chegando às lendas e fábulas, aqui apenas esboçadas. Agamben, ao falar de um mundo antigo que resguardava sua infância como seus mistérios, nos esclarece que

se é verdadeiro que, na sua forma originária, o centro da experiência dos mistérios era um não saber, mas um sofrer (ou “mathein, allà pathein” , nas palavras de Aristóteles) e se este páthema era, na sua essência subtraído à linguagem, era um não-poder-dizer, um murmurar com a boca fechada, então esta experiência era bastante próxima de uma experiência da infância do homem, no sentido que se viu (o fato de que entre os símbolos sagrados da iniciação figuram brinquedos –puerilia ludicra – poderia fornecer , a respeito disso, um útil campo de investigação).²²⁷ (pp.77)

²²⁵AGAMBEN, Giorgio. Infancia e mistério. *Infância e História destruição da experiência e origem da História*. 2ª. Ed. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp.76/77.

²²⁶ FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, p.62.

²²⁷AGAMBEN, 2012., locus cit.

A própria fábula, diz Agamben, “é algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar, [que] contém a infância como dimensão original do homem.”²²⁸ E portanto, equivale propriamente ao período pré-histórico que João Cabral, em um de seus versos mais notáveis, vai considerar sobre o engenho colonial como a “pré-infância barrenta que logo aflora” (“Psicanálise do açúcar”) o barro figurando então entre as camadas originárias dessa história em sua materialidade.

Porém, o que importa à nossa leitura (aqui ainda esboçada) é que, assim como aqui o mundo da fábula do *infans* (aquele que não fala) em Manuel Bandeira, como em João Cabral, como em Jorge de Lima, dentre muitos outros poetas nordestinos, vai se desencantar no mundo econômico, o seu ressurgir levanta toda a cultura de uma região de tradição nordestina dos inícios da colônia, e mesmo dos inícios de tempos imemoriais, quando, ao mesmo tempo, também segundo Agamben, “a fábula profetiza o próprio desencanto na história”. Mas por isso mesmo é que a pervivência do arcaico insiste no contemporâneo.

Mas como a cana se cria ainda hoje,
em mãos de barro de gente agricultura,
o barrento da pré-infância logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar.²²⁹

E aflora junto ao tempo do presépio natalino que encanta Agamben nas tradições italianas equivalentes e análogamente, quando “capta o mundo da fábula no instante messiânico desta transição”²³⁰ entre o místico e o mito, entre a fábula e a história, justamente o instante do gesto de uma pré-infância em que se captura o sentido monádico da ressurgência, coincidente aos gestos barrocos ou barrentos de um cacto contorcido.

Este gesto que, com o despertar da morte traz junto com ele as origens da fabulação mais antiga, o que faz levantar com ele os enfeitiçados de outros mundos culturais soterrados... deixa aparecer um mundo a ressurgir das cinzas: Agamben lembra então o gesto que parece pairar no ar como o do pastor de São João, quando se refere ao seu cajado parado no ar, no “intervalo messiânico entre dois instantes”, equivalentes ao tempo do mito e ao

²²⁸ AGAMBEN, 2012., pp.76/77.

²²⁹ MELO NETO, opt. cit., p. 356.

²³⁰ AGAMBEN, 2012, p.151.

tempo da história. E, a propósito, Agamben cita São João entre parêntesis: “eu vi as coisas como que suspensas e então, repentinamente, tudo retomou seu curso”²³¹ como na epígrafe.

Gesto de torção de Cicero Dias: Eu vi o mundo... e ele começava no Recife

Não seria coincidência, a propósito do gesto de interrupção em pauta, ler um gesto de torção semelhante ao do cacto sertanejo na cidade no famoso e imenso painel de 12 metros de extensão por dois metros de largura, de Cícero Dias (pintado de 1926-29) exposto no chamado “salão revolucionário” em 1931 na 38ª. edição do Salão Nacional da Escola de Belas Artes, semelhante ao gesto de São João citado por Agamben, ao descrever, quase nas mesmas palavras, sua visão do Recife: “Eu vi o mundo.... e ele começava no Recife”. Nele se pode perceber um gesto de suspensão. Mas também um gesto de demora e de tensão. E depois disso tudo retomou, de fato, o seu curso. Mas no momento em que se deu, esse gesto não foi bem compreendido, nem por Mario de Andrade... receoso do que poderia repercutir no momento pós-revolução de 30.²³² Lá estavam também os trabalhos de Anita Malfati, Di Cavalcanti, Lasar Segal, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Guignard, Portinari, Teruz. De acordo com Mario Helio Gomes de Lima, “a fina flor da arte moderna brasileira.” (Alguns dos quadros de Cicero Dias constam, inclusive, da coleção de Mario de Andrade, entre eles um guache que lhe foi enviado por Murilo Mendes, em 1928).

No entanto, como no gesto do pastor de São João com o cajado no ar, ou seja, com o pincel suspenso, o pintor interrompe com seu gesto os trabalhos ao redor na exposição, reverberando essa descontinuidade recifense em meio ao transcorrer das vanguardas modernistas, ou seja: imprime a sua inclusão inscrita nas palavras do painel como uma parada indicando *fantasmata*, abrindo espaço, o imenso painel provocador de um sentido “infamiliar” com este cenário de pinturas que flutuam à memória mais remota, qual painel de figuras rupestres, cenário de um barrento esverdeado parecendo fazer referência aos inícios da própria arte. Em meio aos gestos destruidores das vanguardas de 22, o gesto faz “precede[r] quase de modo profético quase todo o movimento” (Agamben), um descontínuo de intratável leveza, ou seja, que à semelhança de um cacto alegórico irrompe, com a sua presença inconveniente ou um “outro” intratável, concentrado o tempo infinito em uma única tensão desconcertante: o momento em que mostra seu exórdio na suspensão do entorno para

²³¹ AGAMBEN, 2012, p.152-3.

²³² GOMES DE LIMA, Mario Helio. In *Cícero Dias Uma vida pela pintura*, coord. Waldir Simoes de Assis Filho. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2001,p.65.

rememorar as suas imagens surrealistas ou surnudistas (Gilberto Freyre) fluando no fundo barrento evocador das pinturas de cavernas rupestres alusivas à pre-história da arte e alertando, com “especial temporalidade messiânica” e não linear, para a potencial e incessante repetição deles. Este gesto seria aquele que os entrega, então, à sua cognoscibilidade...

Dentro do mesmo espírito de rememoração atualizada do gesto de Cicero Dias, poderiam ser lidos outros gestos de outros artistas nordestinos, dentre eles, alguns recentes, como o do contador de anedotas como Ariano Suassuna, ou o do ceramista Brennand ou o de Osman Lins em quase toda a sua produção, mas que mostra também em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de *Nove, Novena* gestos de montagem entre imagem e palavra, entre os tableaux das cenas de Joana liberta gestos de ressurgimento da antiga forma de leitura das catedrais, para as formas modernas, entre elas a teatral e a cinemática.²³³

Mas, ainda quanto ao presépio natalino, Agamben o entende como imagem miniaturizada da história, ao captar o mundo da fábula antigo no momento de sua transição para o desencanto da história.

Por isso, diz ele, os animais que, na fábula, haviam saído da pura e muda língua da natureza e falavam, agora emudecem. Segundo uma antiga lenda, na noite de natal os animais adquirem por um instante a fala: são os bichos da fábula que se apresentam pela última vez encantados, antes de reentrarem para sempre na língua muda da natureza.²³⁴

Agamben acrescenta que “Também o homem, que o encanto da fábula havia desviado de sua função econômica, é a ela devolvido num gesto exemplar. Pois é justamente o gesto que separa o mundo humano do presépio do mundo da fábula”(p.152) No presépio, o homem seria “restituído à univocidade e à transparência de seu gesto histórico.” Manuel Bandeira é um poeta que cultivava o natalício e justamente o de um *infans* agambiano da pré-infância. Mas em seu “Presepe” (1949) Bandeira parece ironicamente captar esse momento de queda do homem na história ao transformar o seu poema natalício em lamento, pois, ao trazer as figuras do presépio natalino, desencanta o bicho –homem que havia sido encantado na fábula. Lamento mais pungente enquanto natureza como se verá:

....

“A dor de ser homem.
O horror de ser homem.
_Esse bicho estranho

²³³ ANDRADE, Ana Luiza. “O gesto de reciclagem do engenho” in *O Sopro na Argila*, org. Almeida, Hugo. São Paulo: Hucitec, 2004, pp.69-111.

²³⁴ AGAMBEN, opt. cit., p.152.

Que desarraza
Muito presumido
De sua razão.
_Esse bicho estranho
Que se agita em vão;
Que tudo deseja,
Sabendo que tudo
É o mesmo que nada;
_Esse bicho estranho
Que tortura os que ama;
Que até mata, estúpido,
Ao seu semelhante
No ilusivo intento
De fazer o bem!
Os anjos cantavam
Que o menino viera
Para redimir
O homem – essa absurda
Imagem de Deus!
Mas o jumentinho,
Tão manso e calado
Naquele infável
Divino momento,
Ele bem sabia
Que inútil seria
Todo o sofrimento
No Sinédrio, no horto,
Nos cravos da cruz!
Que inútil seria
O fel e vinagre
Do bestial flagício:
Que seria inútil
O maior milagre:
Que inútil seria
Todo o sacrifício.”²³⁵ (p.362)

Pois aqui o homem cai presa dele mesmo: o lobo do homem. E é esse o nosso pesadelo. E para isso aponta o gesto suspenso no ar, descontínuo entre o nascer e o morrer, que concentra

²³⁵BANDEIRA, opt. cit., p. 362.

o tempo infinito em uma única tensão cuja inconformidade de um instante pode levar a um devir inacabado.

Reminiscências da infância m Bandeira

Mas voltando às cenas natalinas, elas aparecem em Bandeira na passagem do mundo ancestral ao moderno. Ao pensar em cenas de infância natalinas modernas, por exemplo, Jose Bergamín afirma que “O analfabetismo teatral, [a] projeção imaginativa do pensamento espiritual mais puro, conserva na Espanha uma poética sobrevivência doméstica nos presépios que são montados para as crianças no Natal”.²³⁶ Agamben corrobora este pensamento ao ler no presépio uma imagem miniaturizada da história, transição moderna em que a fábula antiga se desencanta através do gesto histórico humano que, no entanto se tecem nela. (*Infancia e História*, p.152) Ora, dentro desse pensamento popular infantil, há muitos poemas de Manuel Bandeira alusivos a cenas natalinas, a exemplo de “Canto de Natal” (*Belo, Belo*, p.335) e, sintomaticamente, num dos “retalhos” poéticos que sobe à tona no poema “Infância” (*Belo, Belo*, p.360) como tecido de retalhos infantis, cuja memória aflora em resíduos de um arquivo inconsciente. Trata-se do último poema de *Belo, Belo*, à volta de 1949, em que saltando no tempo e no espaço, sobem à tona do poema, cenas esparsas e anacrônicas, vão e veem no espaço do poema como se acompanhassem os movimentos de busca de olhos fechados, a cena dos ciclistas, a do urubu, a de um maracatu que vira um poema de seu irmão, a do tio que tira relógios da concha da sua orelha, a de uma mágica em que um urubu obedece, inexplicável, ao seu comando de uma trombeta fabricada de papel, o desejo de lembrança da ama de leite, etc... como se pode ler em alguns trechos do poema:

Infância²³⁷

Corrida de ciclistas.
Só me recordo de um bambual debruçado o rio.
Três anos?
Foi em Petrópolis.

²³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*, 2012, p.69.

²³⁷ BANDEIRA, Manuel. *Infância*. *Prosa e Poesia Vol. I*. 1958, p.369.

Procuro mais longe em minhas reminiscências.
Quem me dera me lembrar da teta negra de minh'ama de leite...
... meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo.

Ainda em Petrópolis... um pátio de hotel... brinquedos pelo chão...

Depois a casa de São Paulo.
Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico,
Tirando relógios de plaquê da concha da minha orelha.
O urubu pousado no muro do quintal.
Fabrico uma trombeta de papel.
Comando...
O urubu obedece.
Fujo aterrado do meu primeiro gesto de magia.
(...)

Outro bambual...
O que inspirou a meu irmão o seu único poema:

Eu ia por um caminho
Encontrei um maracatu
O qual vinha direitinho
Pelas flechas de um bambu.
(...) (..)

Véspera de Natal... Os chinelinhos atrás da porta...
E a manhã seguinte, na cama, deslumbrado com os brinquedos trazidos pela fada.
(...)

E a chácara da Gávea?
E a casa da Rua Don'Ana?

(...) (..)

A volta a Pernambuco!
Descoberta dos casarões de tenha-vã.
Meu avô materno -um santo.
Minha avó batalhadora.

A casa da Rua da União.
O pátio – núcleo de poesia.
O banheiro – núcleo de poesia.

O cambrone – núcleo de poesia (*la fraicheur des latrines!*)
A alcova de música – núcleo de mistério.
Tapetinhos de peles de animais.
Ninguém nunca ia lá... Silêncio... Obscuridade...
O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas.

Descoberta da rua!
Os vendedores a domicílio.
Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!

Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou,
[imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha Viegas,
[levantou a sainha e disse mete.

Depois meu avô... Descoberta da morte!

Com dez anos vim para o Rio.
Conhecia a vida em suas verdades essenciais.
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia.

Salto caravaggesco/carnavalesco

Interessante as cenas subirem à tona do poema e virem separadas por bambuais que parecem delimitar a memória entre os tempos ... de uma infância que viaja de um para outro lugar e se marca por algumas cenas, brincadeiras, mágicas e experiências; dentre as quais se destacam as muitas casas que aparecem: a casa de São Paulo, um pátio de hotel, a chácara da Gávea, a casa da Rua Don'Ana, a Casa da Rua da União, ou seja, desde menino Bandeira foi nômade, tendo adquirido um hábito de mudança raro das famílias em sua época. Mas este poema também chama a atenção para os núcleos de poesia - “O pátio – núcleo de poesia”, “O banheiro – núcleo de poesia” e “O cambrone – núcleo de poesia (*le fraicheur des latrines!*) – como reminiscências poéticas infantis condensadas em núcleos espaciais pelos quais o poeta se vê, como um menino inquieto, sem distinção ética de cheiros, de frescores, ou sequer de gosto. E de fato, reconhecendo-se nos retalhos como suas primeiras vestes poéticas, estas

tecem seu *caráter ao seu destino* na rede/tecido²³⁸ de um arlequim, analogamente ao poeta italiano que ele admirava²³⁹, Aldo Palazzeschi²⁴⁰, como já o percebeu Égide Guareschi²⁴¹. O poeta em Bandeira parece daí saltar indiscriminada e anacronicamente, qual menino sem trégua, cujo fio vai “fazer experiência” costurando no salto ou no ato da própria passagem da infância ao espaço carnavalesco popular, mas moderno, do jovem adulto: salta antes em ritmo carnavalesco (ou se poderia dizer “caravaggesco”), e vaga na turba, um “vagabundo e sem idade”, onde o banheiro, o cambone da infância e ainda mais, a alcova de música resistem “contra a moral e contra os códigos” para “um momento de eternidade”(“O descante de arlequim”, *Carnaval*, 1918) à semelhança decadente de um Baco caravaggesco...

Se em “Infância” os retalhos se mostram em suas costuras, às vezes através dos limiares do “bambual”, em “O descante de arlequim”, nos versos “Eu, nesta veste de retalhos/Sou tudo quanto te convém”²⁴² é a confissão de um “eu” de caráter “acomodatício” às exigências boas e más do momento. Coincidentemente, debates contra tradicionalismos e infantilidades ocorrem entre Manoel Bandeira e Mario de Andrade em sua longa e íntima amizade de correspondência, onde Mario confessa que sua amizade por Bandeira começa desde que leu o “Carnaval”.²⁴³ Mario faz um *mea culpa* pelos seus residuais lusitanismos figurando como tradicionalismos, e Bandeira, por sua vez, mostra ao amigo a puerilidade do seu Débussy em toda a simples rede melódica infantil...o que nos faz pensar nas trovas pueris de Palazzeschi, em que se nota uma linguagem simples de um cotidiano profano de manifestações naturais: “De durante la giornata/verrà um bel temporale: Strauss!/ E Debussy per il tornar del sole.”²⁴⁴ Para Bandeira Débussy é infância na música como brincadeira de balanço: “Para cá, para lá.../Para cá, para lá.../Um novelozinho de linha.../Para cá, para lá.../Oscila no ar pela mão de uma criança/ (vem e vai...)/Que delicadamente e quase a adormecer o balanço/ -Psiu... -/Para

²³⁸ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter” in *O Anjo da História* Organização e Tradução João Barrento. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.47.

²³⁹ BANDEIRA cita “Fontana Malata” poema de Palazzeschi que sabia de cor, além do *Codice di Perelà*, in Manuel Bandeira Poesia e Prosa vol II Prosa, Introdução Sergio Buarque e Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp.53-5.

²⁴⁰ ANDRADE, Ana Luiza. Texto apresentado no evento Anacronias da/na literatura italiana e movimentos possíveis.

²⁴¹ GUARESCHI, Égide. Participei da banca desta tese de doutorado “A ressignificação do poeta na figura do saltimbanco : Aldo Palazzeschi” Universidade Federal de Santa Catarina Pós Graduação em Literatura. Orientação Patricia Peterle. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 2018.

²⁴² BANDEIRA, Manuel. “O descante de arlequim”. *Prosa e Poesia Vol. 1*. 1958, p.111.

²⁴³ MORAES, Marco Antonio (Organização Introdução e Notas) *Correspondências Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 2000, p.385.

²⁴⁴ PALAZZESCHI, Aldo. “Menu musicale” *Tutte le poesie a cura com un saggio introduttivo di Adele Dei*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2002, p.935.

cá, para lá.../Para cá e .../ -O novelozinho caiu”.²⁴⁵ Fio e melodia aqui vão embalados como numa cantiga de ninar...

Ora, os retalhos infantis in-vestem provisoriamente a poesia, e o poeta salta no tempo e no espaço tanto em Palazzeschi quanto em Bandeira ora num “querer-dizer” entre glossolalia e linguagem, ora no tom melancólico da superação de uma queda da poesia no cotidiano histórico desaturizado. Assim como Palazzeschi, Bandeira encontra a sua vestimenta poética em uma “túnica inconsútil” “[F] feita de sonho e de desgraça” por um um Pierrot doloroso no “Poema de uma quarta feira de cinzas” em seu “delírio manso” (*Carnaval*,1918) seguindo-se aos poemas “Alumbramento” e “Sonho de uma terça-feira gorda”²⁴⁶. Aí também, como em Aldo Palazzeschi, que parece buscar uma mudança de vestes ao se tingirem estas tanto das cores melancólicas baudelairianas como das cores laforguianas, e voltar à análoga busca de uma ressignificação poética, no dizer de Égide Guareschi quando se questiona como poeta em seu “Chi sono?” (“Quem sou?”) inaugurando os seus *Poemas* (1909) com um verso cuja força poética é justamente a de ser o “saltimbanco da minha alma”.

Ao lançar luz sobre esse caravaggino, ou esse menino-poeta que tanto em Palazzeschi quanto em Bandeira parece emergir como saltimbanco, os saltos poéticos de ambos sobre espaços e tempos diferentes no tecido da poesia cruzam as linhas do destino e do caráter cambiante que costuram suas fantasias ao tecerem sonhos a cada salto sobre um vazio que é a própria morte. (Lê-se “Eu faço versos como quem morre” em “Desencanto” de Bandeira). Parece, inclusive que seus poemas se costuram semelhantemente aos losangos montados em arlequins decadentes aparecendo tanto em O *Incendiário* de Palazzeschi como no *Carnaval* de Bandeira em busca de uma volta à casa da infância poética. Aí mais que a máscara ou o rosto, é o salto no tempo que busca fôlego na volta ao tecido pueril dos sonhos. O tecido pueril de sua poesia é de um menino travesso que salta de uma realidade sobre outra. Mas de que realidades se trata? Coincidiria a puerilidade deste sonho ao que chama a atenção Jose Bergamín sobre as formas poéticas sonhadas da vida de um povo?

Em Bandeira, analogamente a Palazzeschi, há também uma linguagem matriz mas que já aparece confundida ao som, a relação materna poética de um “querer-dizer” que, em Bandeira é um *murmúrio*, uma longínqua sombra de voz que transparece na quase-melodia poética que se funde ao barulho da natureza como fonte, coincidindo ao que Agamben concebe como uma “unidade secreta antiga” que “dialoga com a língua morta”.

²⁴⁵ BANDEIRA, Manuel. “Débussy” *Prosa e Poesia Vol. 1*. 1958, p.106.

²⁴⁶ BANDEIRA, Manuel. “Carnaval” *Prosa e Poesia Vol. 1*. 1958, pp.124-126.

“Murmúrio d’água”

“A minha mãe ouvi dizer que era minhama/Tranquila e mansa./Talvez ouvi, quando criança,/Cantigas tristes que cantou à minha cama,/Talvez por isso eu me comova a aquela mágoa,/Talvez por isso eu me comova tanto à mágoa/ Do teu rumor , murmúrio d’água...

“- Murmúrio d’água és a cantiga de minhama.”²⁴⁷

Palavra, murmúrio, boca fechada e boca aberta

No poema se percebe a fluência dos sons “mágoa” e “água” se confundindo num só murmúrio de unidade secreta e antiga com a mãe morta. Mãe, que é preciso dizer: a que o amamentou, a ama de leite a quem ele se refere no poema “Infância”. De qualquer modo, a volta melancólica à mãe busca, em última instância, a língua morta da matriz poética de que fala Agamben. Ora, esta voz que se ergue “somente no ponto em que morre” como um “querer-dizer”²⁴⁸(p.19) no limite entre *onomatopeia* e *glossolalia*, coincide, por outro lado, à postura de resistência ao letramento de *Infância* de Graciliano Ramos cuja tendência de união com o povo analfabeto e rico em culturas populares de tradição indígena mesclada à africana se faz no menino como apontado por José Bergamin na Andaluzia, e significa mais que uma experiência de morte (“O fim do mundo”)²⁴⁹. Pois Agamben acrescenta, muito a propósito da palavra “murmúrio” cuja raiz, na experiência mística da antiguidade como *páthema* ou “antecipação da morte” é oriunda de “mistério” - a partir de “mu” que indica um estar de boca fechada, precisamente um murmúrio - ou o silêncio que ainda não encontrou uma explicação satisfatória, um silêncio a ser resguardado. Em nota do tradutor Burigo, há uma explicação sobre o significado de “mugolare” em italiano, que quer dizer, como em

²⁴⁷ Ibid., p143.

²⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*. Tradução Carlos Eduardo Schimidt Capella. Florianópolis: Ed UFSC, 2014.

²⁴⁹ RAMOS, Graciliano. “O fim do mundo” in *Infância(memórias)*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.73. Punido por desentender a razão da posição das letras numa longa fase infantil em que se submete à violência de ser alfabetizado através de punição física, o menino recusava-se a encontrar as correspondências entre a imagem da letra e o som, o que corrobora literalmente à idéia de José Bergamín (sobre a letra entrar com sangue, e defender os jogos infantis contra o letramento racional) o que se acerca do tempo da infância agambiano, em que se borram os limites entre o envelhecimento e a modernidade histórica. A fase da brincadeira analfabeta se liga à do jogo popular, e se desliga da fase da alfabetização coincidente à morte da infância. Bergamín reivindica a viva voz contra a letra morta, denunciando a decadência do analfabetismo e defendendo a necessidade de uma cultura da voz. Ver Bergamín, Jose. *A decadência do analfabetismo e a arte de birlibirloque*. Trad. Gênese de Andrade. Coleção Bienal, São Paulo: Hedra Editora, 2012.

português, emitir sons indistintos e lamentosos mantendo a boca fechada (como fazem os cães) lamentar-se, gemer, murmurar. Por isso esse *páthema* se subtraía à linguagem, era um não-poder-dizer, e daí também ser uma experiência próxima à infância do homem.²⁵⁰ Já o mundo de boca aberta, de raiz indo-européia “bha” – de que deriva a palavra fábula - , se faz valer, com o fabular, contra o mundo de boca fechada de raiz “mu”. Conclui Agamben : “Pode-se dizer, de fato, que a fábula é o lugar em que, mediante a inversão das categorias boca fechada/boca aberta, pura língua/ infância, o homem e a natureza trocam seus papéis antes de reencontrarem a parte que lhes cabe na história.”

O salto caravaggesco e a queda da aura em Palazzeschi e Bandeira...

Para Palazzeschi o poeta é um ser clandestino, sua musa não é mais a rainha, mas uma mulher qualquer... Sua palavra não ressoa , não tem mais a magnitude de uma ascensão aos céus como uma chama... E da mesma desilusão padece o poema “La città del sole mio” em que o poeta crepuscular chega a perguntar-se “Che sole volete che ci brilli/ in una símile città?/ un povero sole/che di sole non à/ più che la forma de tondo: pallido, tuberculoso, riscaldatore di bacilli, come quello chi sarà/il giorno della fine del mondo.” E como gesto de enfado, fecha a janela no final do poema, Ou seria mais adequado dizer “fecha a janela do poema” ele próprio, para repousar...²⁵¹ A musa se prostitui e o sol se torna pálido, tuberculoso, as imagens melancólicas e inequívocas de uma queda da aura poética. De fato, se levarmos em conta o poema em prosa de Baudelaire *Perte D’Auréole*, é bem fácil constatar uma semelhante desaturação nos dois poetas em questão com a “lama” como um índice de uma imundície mundana contaminadora na poesia como referência desta queda numa realidade mais suja, numa realidade moderna, num cotidiano tedioso, histórico e profano, o que leva analogamente o poeta de terno de linho branco de Bandeira em “Nova poética” (1949) a sujar-se da lama (“ a marca sua da vida”) levantada pelo caminhão que passa e concluir com a exclamação de descoberta “É a vida”²⁵² e o poeta de Palazzeschi concluir de modo similar que “tudo floresce na lama” (em “La feria dei morti”/ “A feira dos mortos”).

²⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História Destruição da experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p.77.

²⁵¹ PALAZZESCHI, Aldo. *Tutte le poesie* a cura com un saggio introduttivo di Adele Dei. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2002, p.226.

²⁵² BANDEIRA, op. cit., p.363.

Eu vi o meu quarto... e ele estava suspenso no ar (Bandeira cita Cícero)

Manuel Bandeira escreve, em “Notícias de Cícero”²⁵³ sobre o “pintor e poeta” jovem pernambucano Cícero Dias, depois do que considera uma “abracadabrante” exposição de aquarelas no Rio de Janeiro “diante das quais o visitante era desde logo tomado por uma impressão de atropelamento” e depois da qual, o pintor passa a ser considerado “louco” pois teimava em utilizar-se de “uma técnica absurda em que entrava até tinta de escrever” mas ganhou a admiração de todos os que admiravam e buscavam “poesia na vida”.²⁵⁴ E conclui o pensamento: “Cícero fez pintando o mesmo que fez José Lins do Rego escrevendo: desentranhou a poesia assombrosa dos meninos de engenho”. E diante de algumas reações dos espectadores difamadoras que o tinham por muito infantilizado, ou deficiente, que desmereciam seu modo de pintar, Bandeira o defende:

A técnica de Cícero Dias pode parecer deficiente mesmo a um artista liberto de toda a rotina acadêmica. Mas aqui, seguramente não é aquele desequilíbrio (...) que gera a profunda impressão das suas criações no espírito dos que olham sem preconceitos. Essa impressão é a de que um lirismo surpreendentemente ágil e versátil, o qual está constantemente reorganizando a realidade cotidiana com alguns dados humorísticos ou pressagos que escapam à generalidade dos homens e no entanto vincam com a agudeza das superstições uma sensibilidade extraordinária como a de Cícero. O que há de infantil nessa sensibilidade é a atitude ingênua diante desses aspectos humorísticos e mal-assombrados da vida.

Possuí uma pintura de Cícero que era um quadro bem pernambucano: uma casa de engenho encostada à igreja modesta. Foi uma casa que visitei no Cabo em criança e que nunca mais se apagou de minha memória. O vazio triste daquela igreja velha onde me contaram que havia à noite almas pendas, era dentro de mim uma coisa sem voz que reclamava existência no plano da arte. Cícero adulto viu-a com os olhos e a alma da minha infância, e realizou uma admirável criação.²⁵⁵

Bandeira chama a atenção do leitor para o ramo de hortênsias que ficava no quadro de Cícero como se algum garoto tivesse colocado no engate de um enorme bonde: um toque da fantasia inesperado, pois ele pintava um

mundo em que tudo é possível: aquele homem é uma pedra, o Pão de Açúcar é gente e frequenta o Cassino da Urca... Mundo absurdo, se quiserem, errado no desenho e na perspectiva (mas a paisagem que eu via da janela de meu quarto em Santa Teresa é obra de Deus, e também está errada, como posso provar aos interessados), mundo imensamente consolador para quem está farto do outro, o de cada dia sem pão nosso

²⁵³ BANDEIRA, Manuel. “Notícias de Cícero” in Flauta de Papel. *Poesia e Prosa* Volume II Prosa. Introdução Sergio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Lisboa. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p.269.

²⁵⁴ Esta exposição é a exposição revolucionária da qual tratei anteriormente.

²⁵⁵ BANDEIRA, Op. Cit., p.270

para tanta gente! Mundo lírico, mundo delicioso de Cícero em que, repito, tudo é possível. Tudo menos uma coisa: o retrato parecido.²⁵⁶

As notícias de Cícero eram, na verdade, para dizer que tinha recebido uma cartinha dele, “escrita na folha de guarda de um livrinho – *Le Livre de Monele*, de Marcel Schwab. De Paris ou de Vichy? Parece que de Paris. Sem data, mas deve ser posterior à ocupação alemã.” Acrescento aqui que este período de ocupação alemã foi, para o pintor, um período que refletiu de modo muito forte em suas pinturas, que mudaram completamente o seu aspecto -ao contrário desse evidenciado por Bandeira nesta crônica, de uma fantasia leve, imaginativa e cheia de fantasia – muda então para um aspecto cruel, sangrento e, por vezes grotesco... De qualquer modo, o último parágrafo de Bandeira é muito significativo por que vai mostrar uma busca sua, como poeta, a partir do que o marca, com relação ao olhar da pintura de Cícero Dias:

Esta carta veio dar-me a mim por minha vez saudades enormes de Cícero. Tanto maiores quanto imagino que ele ficará pela França muito tempo ainda, se não for para sempre. Saudades de Cícero e saudades de outras coisas, também. A casinha em que morei no Curvelo (e onde depois morou Raquel de Queirós) foi posta abaixo. Outro dia passei por lá e me lembrei de Cícero, porque *vi o meu quarto no ar, como num desenho de Cícero; o meu quarto no mundo de Cícero.*²⁵⁷ (meus itálicos)

Não surpreende o tom melancólico de Bandeira ao reconhecer as suas perdas, e principalmente, aqui, a da casinha do Curvelo que foi demolida... como tantas outras em que morou e tudo o mais que se perde em sua vida. Mas ficou um resíduo de todas essas casas : este quarto no ar ficou impresso na poesia de Bandeira : *o seu quarto no mundo de Cícero*, o quarto no mundo dos poetas, como se pode perceber, numa estrofe do seu “ A última canção do beco” (1942);

“ Vão demolir esta casa.
Mas meu quarto vai ficar,
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,

²⁵⁶ BANDEIRA, op. Cit., p. 270

²⁵⁷ BANDEIRA, op. cit., p.271.

Intacto, suspenso no ar!

Talvez este quarto já viesse sendo sonhado de longe, como se pode constatar no poema em francês “Chambre vide” de 1925 (“Quarto vazio”) onde há um pequeno gato branco e cinza a quem o poeta pede que fique ao seu lado para tirá-lo da solidão deste quarto vazio. Mas há um outro ainda, e posterior a esses dois, “Velha chácara” (Lira dos Cinquent’anos, 1944) em que uma casa desaparece, analogamente à casinha da rua do Curvelo:

A casa era por aqui...
Onde? Procuro-a e não acho.
Ouço uma voz que esqueci:
É a voz deste mesmo riacho.

Ah quanto tempo passou!
(Foram mais de cinquenta anos!
Tantos que a morte levou!
(E a vida... nos desenganos...)

A usura fez tábua rasa
Da velha chácara triste:
Não existe mais a casa...

- Mas o menino ainda existe.

Dentre os núcleos espaciais pelos quais o poeta se vê, como um menino, a partir do poema “Infância”, parece-me que o reconhecimento de um outro menino no pintor/poeta Cícero Dias deixa impressa a sua marca na alma do poeta Bandeira. Assim ele se reconhece: no menino Cícero Dias, na mais lírica das recordações. É Giovani Pascoli que vai dar a importância devida ao menino poeta ao dizer: “As pedras, as plantas, as feras, os primeiros povos seguiam a voz do eterno menino, de um deus jovenzinho, do menor e do mais tenro que estivesse na tribo dos homens selváticos.”²⁵⁸ Mas é ainda em “O martelo” que Bandeira vai dotar o seu poema definitivamente com a voz do menino poeta em seu quarto sonhado no ar:

²⁵⁸ PASCOLI, Giovani. *O menininho Pensamento sobre a arte*. Prefácio Raul Antelo e Patrícia Peterle. Tradução Patrícia Peterle. Coleção Atemporais. São Paulo: Editor Rafael Copetti, 2015,p.39.

O martelo ²⁵⁹

As rodas rangem na curva dos trilhos
Inexoravelmente.
Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos,
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.
Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja,
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.

“O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei”: salvar esse quarto como o resíduo de todas as casas, e de um naufrágio de tantas demolições, é o que dentro dele permanece com a certeza do “bater corajoso” do “martelo do ferreiro”. O dom reconhecível, fora do tempo, ou o que o tempo dá de graça, não só é possível em Bandeira como chega-lhe pelos olhos de menino do poeta pintor Cícero Dias. Por isso Bandeira disse em seu sonho, citando Cícero: “Eu vi meu quarto, e ele estava suspenso no ar!” e o que é o quarto senão o resumo de todos os móveis que compõem a casa de sonho de um poeta?

Se o leitor olhar com atenção à direita do quadro “Bagunça” (figura 13) abaixo verá um menino em uma cama, que parece suspenso no ar como tudo nos quadros de Cícero Dias. Ele faz parte do ciclo de memórias e sonhos da década de 1920.²⁶⁰

²⁵⁹ BANDEIRA, op. cit., p.279.

²⁶⁰ Catálogo da exposição *Cícero Dias um percurso poético 1907-2003*, Denise Matar curadora. São Paulo: Base 7 Projetos culturais, 2017, p.27.

Figura 13: *Bagunça*, Cícero Dias, 1928



Fonte: *Cícero Dias um percurso poético*²⁶¹

Ainda a infância

Figura 14: *Cabra cega*, Cícero Dias, 1928



Fonte: *Cícero Dias um percurso poético*²⁶²

²⁶¹ Ibid., locus cit.

²⁶² Ibid., locus cit.

Obra “de intenso lirismo” segundo a curadora da exposição de 2017, une elementos simbólicos que o artista usa nessa fase: árvores arredondadas, sol entre densas nuvens, homens que brotam da terra. A menina de olhos vendados brinca de cabra cega, lembrança, como tantas outras que o pintor guarda da infância do engenho e sobre elas dizia: “A atmosfera do engenho era mágica. Eu não podia fugir ao meu destino. Surreal latente, vivo, real.” Esse sentimento lúdico é muito rico. Para Huizinga, a cultura é “jogada” desde o seu início – ou seja-, possui um caráter lúdico pois surge no jogo e enquanto jogo e nunca mais perde esse caráter, A criança restaura o jogo arcaico e, na atividade livre, voluntária, rompe com o caos do cotidiano para assumir função vital cultural. A menina de Cícero parece dançar como cabra cega, inteiramente imersa no jogo de adivinhar sem ver, o que coincide com o integrar o jogo na dança, a mais pura forma de jogar.²⁶³

Tal qual Cicero Dias em suas pinturas líricas da fase do engenho, Bandeira escreveu muitos poemas lúdicos, reminiscências de uma singeleza leve e simples que brotam de uma imaginação infantil. Alguns títulos são sugestivos, tais como: “O anel de vidro” (*A cinza das horas*,1912-1913) “Na rua do sabão” (*O Ritmo dissoluto*,1921) “Porquinho da Índia” (*Libertinagem*,1925) “Lenda brasileira” (*Libertinagem*,1928) “Andorinha” (*Libertinagem*, 1927/1928) “Madrigal tão engraçadinho” (*Libertinagem*, 1927/28) “Cabedelo” (*Libertinagem*,1927/28) “O amor, a poesia, as viagens”(*Estrela da manhã*, 1933) “Cantiga” (*Estrela da manhã*, 1933) “Boca de forno” (*Estrela da manhã*, 1933) “Sacha e o poeta” (*Estrela da manhã*, 1931) “D. Janaína” (*Estrela da manhã*, 1931/1933) “Trem de ferro” (*Estrela da manhã* 1931/1933) “Balada do rei das sereis” (*Lira dos cinqüent’anos*, 1943) “Pardalzinho” (*Lira dos Cinqüent’anos*, 1943) “Eu vi uma rosa” (Lira dos Cinqüent’anos, 1943) “Canto de Natal,” (*Belo, Belo*,1945) “Belo, Belo” (*Belo, Belo*,1947) “Céu” (*Belo, Belo*,1947) “Cotovia” (*Opus 10*, 1950), “Vozes na noite (*Opus 10*, 1950) e outros. De fato, outros poemas poderiam figurar aqui, quando se pensa no menino poeta; por exemplo, “Balõezinhos” e “Meninos carvoeiros” mas eu os consideraria bem mais adultos (ao contrário do que podem aparentar). Outros desses são muito melódicos e uma criança poderia se encantar por sua música ou seu ritmo... Entretanto, por todos eles passam os limiares com a infância, percebendo-se que o poeta guarda de fato, não somente o menino, mas também essa força poética numa memória que o transporta, que o faz levitar junto com o seu quarto,

²⁶³ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva,1993. Tradução de João Paulo Monteiro.

resumindo o seu próprio mundo de sonho construído por livros por quadros, e por imaginação, a partir de Cícero Dias.

Mas, a riqueza lúdico-poética dos meninos de engenho não para aí. Bandeira cita o mais conhecido José Lins do Rego em sua crônica. Porém seria necessário citar tantos outros, senão ao menos o poema de Jorge de Lima “O mundo do menino impossível” (1930) para que fique mais clara a força poética da volta a esse mundo das reminiscências infantis do menino “impossível” de engenho:

O mundo do menino impossível²⁶⁴

Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo;
o sol e os meninos

Mas ainda vela
o menino impossível
aí do lado
enquanto todas as crianças mansas
dormem
acalentadas
por Mãe-negra Noite.
O menino impossível
Que destruiu
os brinquedos perfeitos
que os vovôs lhe deram:

o urso de Nurnberg,
o velho barbado jugoslavo,
as *poupées de Paris aux*
cheveux crêpés,
o carrinho português
feito de folha-de-flandres,
a caixa de música checoslovaca,

²⁶⁴ LIMA, Jorge de. *Poesia completa*: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.203.

o polichinelo italiano
made in England
o trem de ferro de USA
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.

O menino impossível
que destruiu até
os soldados de chumbo de Moscou
e furou os olhos de um Papá Noel,
brinca com sabugos de milho,
caixas vazias,
tacos de pau,
pedrinhas brancas do rio...

“Faz de conta que os sabugos
são bois...”
“Faz de conta...”
“Faz de conta...”

E os sabugos de milho
mugem como bois de verdade...

E os tacos que deveriam ser
soldadinhos de chumbo são
cangaceiros de chapéu de couro...

E as pedrinhas balem!
Coitadinhas das ovelhas mansas
Longe das mães
Presas nos currais de papelão!

É boquinha da noite
no mundo que o menino impossível
povoou sozinho!

A mamãe cochila.
O papai cabeceia.
O relógio badala.

E vem descendo
uma noite encantada

da lâmpada que expira
lentamente
Na parede da sala...

O menino poisa a testa
e sonha dentro da noite quieta
da lâmpada apagada
com o mundo maravilhoso
que ele tirou do nada...

Xô! Xô! Pavão!
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
Seu soninho sossegado!

Este mundo fabricado pelo menino impossível, numa evocação dos fragmentos de cenas residuais do poema “Infância” de Bandeira, vem confirmar o que Walter Benjamin já havia dito sobre os brinquedos fabricados para as crianças refletirem mais o mundo dos adultos que o das crianças. Esses brinquedos caríssimos que o menino impossível quebra sem piedade, presentes das viagens dos avós tais como o urso, o polichinelo, as bonecas, a caixa de música, o trem e o macaco lhe rendem a alcunha paródica que os adultos geralmente davam a um “menino impossível”. São aqueles presentes que, como Benjamin esclarece “terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais só mais tarde, e certamente graças à força da imaginação infantil, transformaram-se em brinquedos.”²⁶⁵ Mas é no fragmento benjaminiano “Canteiro de obras” que o menino impossível de Jorge de Lima encontra o seu canteiro de resíduos mais rico, pois é onde os resíduos dos adultos – e no caso do menino de Jorge de Lima, nos resíduos da natureza, como os sabugos de milho, os tacos e as pedrinhas – se encontram disponíveis à imaginação infantil:

Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, num pequeno mundo inserido no grande.²⁶⁶

Em Jorge de Lima, os sabugos viram bois, os tacos viram soldadinhos de chumbo e depois cangaceiros, e as pedrinhas, “ovelhas mansas”, “presas nos currais de papelão”... e estas

²⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Viniciu Mazzari. São Paulo: Civilização Brasileira/ 34 Letras, 2014.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp.103-4.

transformações oriundas dos “ faz de conta” constroem o mundo poético do menino impossível porque ele o “povoou sozinho”.

Devir animal/humano. Kafka e a (des) construção

No entanto, ao trazer à tona os insetos, por intermédio de um mundo de cultura de massa que tende à espetacularização, é preciso considerar as contra-arquiteturas de Kafka. Estes modos desconstrutivos de insetos já estariam intrinsecamente ligados, em seu “A Construção”, por exemplo, no contacto entre os andares sociais de uma casa barroca freyriana; mas agora, na força de suas desterritorializações de intensidades entre o maior e o menor, colocam em movimento, as precipitações tanto de um devir-animal quanto de um devir-humano. Kafka consegue desterritorializar a força animal ao precipitar a intensidade de desterritorialização.²⁶⁷ E, se, para Deleuze, este coeficiente de desterritorialização caracteriza uma “literatura menor”, em uma equivalência freyriana às marcas da senzala na casa da literatura, para Benjamin o “colossal estilhamento da tradição “e sua “estreita ligação com os movimentos de massa contemporâneos” caracteriza os termos de questionamento de uma tradição de casa grande em sua transmissão. Segundo a leitura benjaminiana de Kafka, sua obra expressa admiravelmente esta decadência moderna em que o “céu se despedaça, atrás de cada gesto”, na “dissolução do acontecimento no gesto” que é “gesto animal” pois “Kafka priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis.”²⁶⁸ Assim se entende que em Kafka a transmissão de pai para filho ou de patrão para funcionário seja degradada.²⁶⁹

Em uma carta a seu pai o próprio Kafka confessa seu medo de ser esmagado por ele²⁷⁰, “medida de todas as coisas” exatamente como um inseto: “eu era um tamanho nada para ele”.²⁷¹ Seu pai, certa vez, compara seu amigo judeu (Lowy) “com insetos daninhos” tendo sempre “à mão o provérbio sobre cães e pulgas”. Em nota o tradutor esclarece que a

²⁶⁷ DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

²⁶⁸ CAVGILL, Howard. “ Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição”. In Benjamin, Andrew; Osborne, Peter (Org.) *A filosofia de Walter Benjamin. Destruição e Experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp.146-147.

²⁶⁹ ANDRADE, Ana Luiza; Barros, Rodrigo Lopes de; Capela, Carlos Eduardo Schmidt (organizadores). *Ruinologias ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p.355.

²⁷⁰ KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Tradução, organização, prefácio e glossário de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004, p.24.

²⁷¹ Ibid., pp.26-27.

referência era ao provérbio alemão que diz: “Quem dorme com cães, acorda com pulgas”. Kafka queixa-se da atitude do pai, dentre mil e uma outras ocasiões degradantes para ele: “Para mim sempre foi incompreensível tua falta total de sensibilidade em relação à dor e à vergonha que podias me inflingir com palavras e veredictos; era como se tu não tivesses a menor noção da tua força.”

Não surpreende que muitos poetas e escritores se deixem picar pelos insetos em sua força alegórico-crítica (como uma vacina, ou *farmakos*) contra as transmissões hereditárias da dureza de matrizes literárias que imprimiam esse que era um sintoma de doença nas casas patriarcais: o seu poder de docilizar assim como de controlar. Ao retomar parodicamente o famoso poema de Poe, *O Corvo*, Manuel Bandeira, no poema *Noturno da Rua da Lapa*²⁷² (1928), não faz mais um corvo de mau agouro entrar pela janela da casa: agora se trata de um inseto advindo dos trópicos, ao qual se aplica o “flit” para mata-lo, assim como na narrativa de Clarice Lispector, bem mais tarde, em que a narradora aplicará o veneno inventado em etapas narrativas numa receita para matar as baratas que infestam sua casa (“A quinta história”²⁷³). A preocupação com a limpeza, que pode levar a dona de casa a ostentar a placa “Esta casa foi detetizada”, leva então a indagações inauditas, chegando até a uma alegórica limpeza étnica nazista.²⁷⁴ Por outro lado, o poema “Casulo” (1949) de Cecília Meirelles é, a propósito do recolhimento, o sintoma da doença da qual o sujeito fugindo, protege-se no isolamento dos outros, em que um “sopro invisível” e “oculto”, “que anima todas as formas”, para a “iniciação das asas” se cria por meio de “fios tênues” para uma “sabedoria dos espaços”.²⁷⁵ Este saber se quer liberto de qualquer linhagem que o possa controlar ou docilizar, ao mesmo tempo em que já pode, de algum modo, indicar outra causa emergente no casulo: a da automatização de um comportamento robótico que se anuncia em suas repetições há milênios a propósito de suas zootecnia corpóreas. Os enxames estão sempre à beira de se tornar alguma coisa e, ao mesmo tempo, de se dissolver. Porém, mortos, ou congelados na fotografia ou na pintura, os insetos servem como figuras-chave para as alegorias.²⁷⁶

²⁷² BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa Vol. I Poesia* Org. Sergio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1958, p.217.

²⁷³ LISPECTOR, Clarice. A quinta história. *Felicidade Clandestina*. 4ª. Ed. Ri de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.p.154.

²⁷⁴ ANDRADE; LOPES DE BARROS; CAPELA, op cit., p.388.

²⁷⁵ MEIRELLES, Cecília. Cinco poemas : I Casulo. *Revista Festa*: n.1, agosto, Rio de Janeiro, 1927.

²⁷⁶ ANDRADE; LOPES DE BARROS; CAPELA, op cit.,p.388.

Porém, ainda há que se levar em conta a minúcia barroca do efeito de desintegração de paisagens urbanas por insetos na alusão a uma cultura de massas ao ser mimetizada nos enxames devastadores tais como os de vespas ou abelhas, e mais amplamente, por pragas conhecidas nos trópicos como a dos cupins. Esta, sem dúvida, tem sua melhor representação nas polimorfias variações do poema “Paisagens com cupim”²⁷⁷ de João Cabral. Nele, desde o início, o poeta parece brincar com as “identidades arraigadas na terra” no sentido próprio de uma desterritorialização deleuziana. João Cabral vai curto-circuitar o contexto dos monumentos que dão testemunho das paisagens mais conhecidas do Recife, e vai tratar de uma “reorganização do espaço”, através deste longo poema cujas “paisagens com cupim” vão cavando subterraneamente “um fosso entre o presente da paisagem e o passado ao qual ele faz alusão.”²⁷⁸ O poeta mostra, em porções da Zona da Mata, “também minadas por marés (ora de cana) pelos pés”, que o mesmo dano sorrateiro dos cupins se verifica nas *idades do canavial*, estas que notavelmente “imitam no estilo, no jeito, casas de cupim, cupinzeiros.” Portanto, o cupim se propaga aí (em “idades paralelas”)²⁷⁹ à cidade, onde a desproteção é maior, formando uma diferente *paisagem do canavial* que parece contradizer a linguagem do engenho que as recortava. Para neutralizar um devir-máquina de uma zootecnia entomológica somente uma outra máquina mais potente ou tão potente quanto ela: a maquinaria industrial das fábricas.

Finalmente, o próprio poeta atua como um cupim quando, em seu trabalho de ruínólogo, corrói o poema com seu sarcasmo:

Eis o cupim fazendo a vez
do mestre-de-obras português:
finge robustez na matéria
carcomida pela miséria. /
Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombro.

²⁷⁷ NETO, João Cabral de Melo. *Poemas Pernambucanos*. Recife: Editora Nova Fronteira/Centro Cultural José Mariano/Sindicato da Indústria do Açúcar no Estado de Pernambuco, 1988, p. 45.

²⁷⁸ AUGÉ, Marc. *Não Lugares Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lucia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 65.

²⁷⁹ Cidades de insetos são também as colméias fotografadas por Fernando Laszlo, como se pode ver de perto o trabalho das abelhas, e as colônias de formigas que descreve Jussi Parikka em seu livro, ambos lembrando os edifícios descritos por Cabral em seu poema. PARIKKA, Jussi. *Insect Media. An archeology of animals and technology*. Minneapolis/London: Posthumanities 11, 2010, p.125.

cupim como num *trompe-l'oeil*: ao descrever meticulosamente seu trabalho, atua contra si mesmo, penetrando em sua matéria poética, subvertendo-a, tornando-a oca, enquanto ela própria se dá a ver como paisagem de um barroco “fingido” porque modernista, ao denunciar a falsidade colonial. Mas eu poderia aqui até acrescentar com maior precisão: mais barroco, por ser tão fingido... Importante destacar este trabalho em filigrana dos cupins ao qual João Cabral chama a atenção: seu poema é uma construção em ruínas que se (des) constrói como uma contra-arquitetura.

Há, no entanto, uma narrativa que mostra uma excepcional arte de “construir ruínas”, por Osman Lins, onde um burocrata se afasta da noiva para investigar um problema de contaminação de vidros por insetos na repartição. Portanto, uma casa que, por seus desencontros, nunca chega a se formar como “lar”. Trata-se de “Noivado” in *Nove, Novena* (1966) em que este personagem burocrata termina fatal e kafkianamente a agir como os insetos ao proliferar-se a partir de suas próprias teias: um devir-inseto dos homens. Num enredar-se mimético aracnídeo, que tem, portanto, bases no comportamento dos insetos, em suas zootecias, Osman Lins não só mostra uma aproximação a este mundo subterrâneo de formas, cores, cheiros e modos de vida entomológica surpreendentes, mas também asquerosos, como prevê um mundo invadido por burocratas, que não é outro senão o antecipado por Kafka. Trata-se, antes de tudo, da linguagem do mundo em ruínas da modernidade.

O noivado com a técnica moderna: Osman Lins e a fotografia

Mas a narrativa de Osman Lins, como ocorre nas duas faces dos relatos que se tecem como uma teia de aranha, também se (des) tece como um noivado desmanchado. No avesso, os insetos tomam conta do personagem Mendonça que se contamina com a sua obsessão de funcionário exemplar em seu devir-inseto. Pelo lado direito (do avesso) há uma montagem de fotos de Mendonça(s), vistos através dos tempos de noivado e dos olhos de Giselda, sua ex-noiva. Mas para essa leitura, há que se levar em conta um estudo importante desenvolvido a partir da leitura de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*²⁸⁰ em que Susan Buck-Morss lembra que o homem moderno tem fascinação pela autogênese. Em *Estética e*

²⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

*anestésica: o 'ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado*²⁸¹ ela debate a estética e a “anestésica” e ilumina o estudo de Benjamin ao falar desse *homo autotelus* com a ilusão “narcisista de controle total”.²⁸² “Noivado” parece mostrar este ser autônomo e representativo de um projeto moderno que se baseia na idéia de um progressismo tecnológico pois acredita bastar-se inteiramente a si próprio, e o seu corpo se transforma num emaranhado de sentidos anestesiados²⁸³. Na narrativa de Osman Lins, Mendonça é um ser-artefato que vai se automatizando através do passar do tempo, e o sexo aparece apenas em Mendonça jovem, aquele que Giselda espera rever. A partir dali, Mendonça nada mais é do que um ser assexuado. Mas, para Benjamin, se a estética se origina da palavra grega *aistitikos* (aquilo que é percebido pelo tato), cabe lembrar que ela “nasceu como um discurso do corpo”²⁸⁴ e na modernidade o homem acaba por se tornar anestesiado. Para Benjamin, se os estímulos tecnológicos geram uma “crise na percepção” por tornarem os sentidos anestesiados (como proteção ao trauma do choque causado na percepção), daí a narrativa de Osman Lins tentaria “restaurar a perceptibilidade”²⁸⁵. Em *O Noivado* descobrimos a visão que Mendonça tem de si próprio, ligação intrínseca entre imagem e reprodução:

Se casássemos, levaria para a nova casa todos os retratos que ornamentam a sala, registrando as modificações de seu rosto, a duração e o fim de suas ânsias. Como poderia viver em meio a essa profusão de olhos, penteados, sorrisos e bijuterias, eu que sou propenso à unidade, fazendo tudo para manter-me íntegro, dentro do presente, sem extraviar-me no passado e sem admitir que invasores de outro tempo me perturbem a rigorosa inteireza do que desejaria ser ou sou?²⁸⁶

Mendonça resulta de uma leitura montada entre o que Giselda vê em suas diferentes fotos e o que ele é, ou “desejaria ser”: um homem obcecado pelos insetos que contaminam a repartição, como ser montado pelos olhos de Giselda, ele é o resultado de várias fotos em diferentes momentos do tempo: uma montagem. Daí pareceu-me oportuno traçar aqui uma leitura de imagem que a compare à produção de montagem fotográfica intitulada “Os trinta

²⁸¹ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica; o ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado” foi publicado, com a autorização da autora, em *Travessia – Revista de Literatura* no. 33, 1996 (UFSC). Tradução Rafael Azize e Ana Luiza Andrade. Publicação original em *October* n. 62, p.3-41.

²⁸² *Ibid.*, p.15: “O homem moderno, *homo autotelus*, literalmente produz-se a si mesmo”.

²⁸³ *Ibid.*, p.16: “se possui alguma espécie de corpo, este deve ser inacessível aos sentidos e portanto está a salvo de controle externo. A sua potência reside na sua falta de resposta corpórea. Ao abandonar os sentidos, desiste, é claro, do sexo”.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.13 (apud Terry Eagleton)

²⁸⁵ *Ibid.*, p.24: “Sendo o sistema sinestésico dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual (...) o sistema inverte o seu papel: o seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória (...) tornou-se um sistema de anestésica (...) já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a perceptibilidade”.

²⁸⁶ LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Cia das Letras, ps. 152-153.

Valérios”, do fotógrafo brasileiro Valério Vieira²⁸⁷, por constituir-se como um contraponto entre linguagem escrita (de Osman Lins) e linguagem-imagem ²⁸⁸(Valério Vieira), assim como se aproximam as técnicas artesanal - a narrativa em questão, como sendo fruto de trabalho metucioso,- bem como a fotomontagem, que antecipa a industrial e, o que projeta, em última instância, o livro como objeto que pode ser reproduzido. Como resultado, a fotomontagem com os “trinta valérios” abaixo, é um jogo com as novas *técnicas* de reprodutibilidade da arte enquanto *readymades*.

Figura 15: Fotos de Valério Otaviano Rodrigues



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura²⁸⁹,

²⁸⁷ Valério Otaviano Rodrigues Vieira (Angra dos Reis RJ 1862 - São Paulo SP 1941). Fotógrafo, compositor, instrumentista e pintor. Em 1875, transfere-se para o Rio de Janeiro, e freqüenta a Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) como aluno ouvinte. Na década de 1880, inicia a carreira de fotógrafo itinerante em cidades do Vale do Paraíba e Minas Gerais. Por volta de 1894, muda-se para São Paulo, e se associa ao estúdio Valério & Aguiar. Em 1899, abre a Photographia Valério, que, além de retratos convencionais, oferece imagens coloridas com aquarela e pastel, ou ampliadas em materiais como espelho, porcelana e marfim. Pioneiro no uso de fontes artificiais de iluminação, Vieira destaca-se, sobretudo, pela produção de fotomontagens e de vistas panorâmicas da capital paulista. Com o autorretrato Os Trinta Valérios (1901), sua obra mais conhecida, obtém medalha de prata na The Louisiana Purchase Exposition, nos Estados Unidos, em 1904. No ano seguinte, promove uma exposição individual no Salão Progredior, em São Paulo, e realiza uma vista de 11 metros de comprimento a partir da torre da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, o ponto mais alto da cidade na época. O painel é premiado na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908. Entre 1919 e 1922, como parte das comemorações do centenário da independência do Brasil, faz uma nova versão dessa mesma paisagem, com 16 metros de largura. Atualmente, o trabalho integra o acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP). Enciclopédia Itaú Cultural via internet. Acesso 25/07/2019.

²⁸⁸ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Walter Benjamin estética e Sociologia da arte*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.49. Benjamin mostra a importância da fotografia surrealista: “Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica”.

²⁸⁹ O trabalho integra o acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP). Enciclopédia Itaú Cultural via internet. Acesso 25/07/2019.

O trabalho de montagem de Valério Vieira, ao alternar três fotos de si mesmo nas trinta reproduções cujos gestos variam em diversas funções, ente pianista, garçon, violinista, tocador de celo, e também na plateia, nos remete às produções dadaístas e surrealistas, na idéia de “confrontar um mundo doido com a sua própria imagem”, imagética esta, presente na modernidade, como em obras dos alemães Raoul Hausmann e Jonh Heartfield, ou ainda nas colagens de Arp e Max Ernst. Contra a anestesia visual, muitos artistas destes movimentos se mobilizaram, e podemos citar, apenas como exemplo algumas palavras de Duchamp em 1961 sobre seus *readymades*:

Uma coisa que gostaria de deixar clara é que a escolha destes ‘readymades’ nunca foi ditada por deleite estético. Esta escolha foi baseada numa reação à indiferença visual combinada ao mesmo tempo a uma total ausência de bom e mau gosto... na verdade, uma anestesia completa (...) Como os tubos de tinta usados por um artista são produtos fabricados e prontos, temos que concluir que todas as pinturas no mundo são ‘readymades aided’ e também trabalhos de montagem.²⁹⁰

Dentro de uma estética da fragmentação e contra a alienação, pode-se explicar a relevância de um estudo destas duas linguagens (a visual e a escrita) relacionadas: de um lado a narrativa “Noivado”; de outro, a fotografia de Valério Vieira, que para os moldes da época foi muito inovador e provocador²⁹¹. O poeta multifacetado nos mostra o ser que se prolifera, ao reproduzir-se em série, como também o fazem aqui o escritor e o fotógrafo. No caso de Mendonça, o personagem só pode ser visto como uma proliferação de si mesmo, e aquilo que a reprodução faz com a obra de arte (a extinção da aparição única, a autenticidade como nos lembra Benjamin), aqui se faz ao próprio sujeito Mendonça, como tantos na sociedade atual. Ele é apenas mais um número, um sujeito-objeto repetido. Valério também apresenta estas características na sua fotografia, mas enfatiza a questão do que pode ser reproduzido (a fotografia) quando ele próprio é repetido. (1996, p. 204). As “forças germinativas” de Lins e Vieira na leitura comparada que se faz entre imagem e palavra, apresentam, pois, um

²⁹⁰ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” in *Walter Benjamin estética e Sociologia da arte*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.49.

²⁹¹ JÚNIOR, Rubens Fernandes. "Fotografia no Brasil e Modernidade". In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002. No mesmo ensaio do Dr. Rubens Fernandes Junior: “Apesar de termos iniciado o séc. XX com a desconcertante obra de Valério Vieira, podemos verificar que, depois das primeiras décadas, apesar do contínuo avanço das técnicas e dos materiais disponíveis no mercado, a fotografia retrocedeu em termos de conquistas estéticas”.

reconhecimento cujo valor se atualiza²⁹². No estudo do *Passagen-Werk* de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss nos lembra que:

As imagens não são impressões objetivas. Os fenômenos – edifícios, gestos humanos, arranjos espaciais – são ‘lidos’ como uma linguagem na qual uma verdade historicamente transitória (e a verdade de uma transitoriedade histórica) se expressa concretamente, e a formação social da cidade torna-se legível dentro da experiência percebida²⁹³

Figura 16: Cícero Dias, *Noivos*, 1928



Fonte: *Cícero Dias um percurso poético*²⁹⁴

Achei sugestiva a aquarela de Cícero Dias de sua fase do ciclo de engenho, no sentido em que pode deixar uma primeira impressão de um noivado já fora-de-moda: a marca patriarcal lembra um ritual judaico (os cachinhos aparecem do lado do rosto do noivo) e os insetos perseguem como prenuncio.

²⁹² Este estudo resulta de uma orientação de dissertação de mestrado Ana Julia Poletto “Um noivado entre imagens e palavras”, Pós Grauação em Literatura, Florianópolis: UFSC, 2004.

²⁹³ BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do Olhar*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 53.

²⁹⁴ DIAS, op. cit., locus cit.

Na imagem acima, quadro de 1920 de Cícero Dias com o título *Noivos*, há insetos perseguindo o casal de modo a lembrar a narrativa de Osman Lins, que foi escrita muito depois. Mas o enxame pode ser pensado como simbolicamente prenunciador do que aconteceria aos noivados.

No entanto, voltando-se às montagens dos trinta valérios, se atualmente a técnica de montar imagens tornou-se facilmente difundida, no século XIX ela era inovadora e ainda feita de forma artesanal. Mas Valério Vieira se antecipou ao produzir essa multiplicidade de autorretratos para questionar e provocar. O foco de uma câmera fotográfica destaca pedaços de vida, de imagens mostrando-nos um mundo que nos chega em fragmentos. O fio condutor da narrativa é a montagem de peças soltas, encaixadas por um e outro, mas de forma dispersa, porque os diálogos são fragmentos díspares.

Desleiturias

Se uma realidade ilusionista se faz presente, tanto na montagem de retratos de Osman, quanto na fotomontagem de Valério Vieira, ambos nos colocam frente a frente com a imagem que não passa de uma ilusão que toma conta dos sentidos, para assim poder nos despertar. Para isso, é preciso entender as falhas da imagem, tanto a escrita quanto a figurativa: seus vazios, suas brechas. No trecho de *Avalovara* em que o jovem observa uma fotografia, podemos perceber o quanto o texto nos remete ao olhar, e particularmente ao retrato perdido²⁹⁵. Transcrevemos aqui o texto-fotografia:

Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da Primeira Comunhão. Homens de céu e bengala , lado a lado, uma pe na estendida e o o har distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, cotovelo apoiado numa esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leque entre as mãos; moças de meias negras e longos vestidos claros, grande branco nos cabelos, sustendo um livro com uma frol entre as páginas e os voltandos para mim; outras em meio a pedras e almeiras reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famílias reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus vestidos de ma , segurando um ar ...¹

²⁹⁵ No estudo de Ermelinda Ferreira sobre *O Retrato perdido*, estão traçados vários pontos em relação ao retrato perdido, inclusive a clara alusão autobiográfica de Osman Lins em relação à mãe que nunca chegou a conhecer, e que, portanto, busca num retrato perdido. Também existe relação na obra de Magritte, que chegou a conhecer a mãe, mas esta suicidou-se, deixando marcas em sua obra. In: FERREIRA, Ermelinda. *O retrato perdido na origem da criação da obra osmaniana. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Editora da UnB, n.15, set-out, 2001.

Como comenta Ermelinda Ferreira, o que se pode notar aqui neste texto, na forma impactante de seus “farrapos”, são suas falhas. O que o escritor pretende com estas “falhas”, é justamente a imagem de uma fotografia gasta pelo tempo, “o estado danificado dos retratos”, e o leitor “vê” os buracos do texto, a ruína, a destruição através do tempo. Um detalhe que não escapa à Ermelinda é a palavra “flor”, que no lugar de vir explicativamente no texto que esta estaria “amassada nas páginas de um livro”, simplesmente na imagem das letras deslocadas podemos visualizá-la: “Frol”.

Palavra amassada, esmagada, a olhos nus. O texto nada mais é do que simplesmente a imagem do que restou: de um passado procurado. Como Orfeu que busca Eurídice na terra dos mortos, Osman busca o retrato de sua mãe, em uma realidade biográfica que o levou, inclusive, a escrever. Porém, se a busca constante da imagem para sempre perdida está presente em muito da sua obra, esta perda vai mais longe, pois coincide com a perda da *aura*, ou seja, a perda deste momento irrecuperável da origem da obra de arte. Momento impossível ao qual toda a fotografia almeja chegar, por ser, intrinsecamente, reprodução.²⁹⁶

Se em *Noivado*, os noivos também conduzem uma busca de proximidade por anos a fio, sem chegar ao casamento, e sem solucionar o que os une, em outra narrativa de Osman Lins, *O pássaro transparente*, um casal também não tem futuro. Ele, ao fugir desta situação sem saída, lembra sonhos de um amor que ficou no passado. Ele escrevia poesias, mas acabou por assumir os bens da família, o peso do ouro que o pai carregava; a mulher por quem foi apaixonado “voou”, correu atrás de seus sonhos e pinta quadros:

Ela rebuscava meus versos, alegrava-se com eles, acreditava em mim. E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir. Ela amestrou as mãos da sua juventude, fez com que lhe “pertencessem. Quanto a mim, - estas, cautelosas, quase sempre fechadas, não sei que sutil e laborioso processo as engendrou - em que armário do tempo, em que espessa noite de interrogações perdi as minhas?²⁹⁷

A separação dos amantes, comum às duas narrativas, mostra, no entanto, uma diferença nesta última, sobre a artista que amestrou suas “mãos da juventude”. O narrador enfatiza, por outro lado, a *perda* de suas mãos (de escritor) ao contrastá-las às dela... E, realmente, se

²⁹⁶ BENJAMIN, Walter. A arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª. Versão) . *Estética e sociologia da arte*. Walter Benjamin. Ed e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017, p.7: Onde se lê que a fotografia, reprodução perfeita da técnica, no sentido que liberta a mão pela primeira vez no processo de reprodução das imagens. (p12.)

²⁹⁷ LINS, Osman. *O pássaro transparente*. Nove, Novena. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p.20.

escrever é arte manufactureira, artesanal, pintar o pássaro, que foi a tarefa dela, e que bem a cumpriu, eleva esta arte *como uma libertação ao vôo mais alto das mãos*, e que, não por acaso, é aquele dom que conserva ainda esta aurática característica de ligar-se às origens anteriores às técnicas reprodutíveis de escrita, relacionadas à da máquina de escrever, da tipografia e da fotografia...

Por outro lado, os insetos, obsessão de Mendonça, parecem em princípio um texto montado à parte, sem conexão com o restante da história, mas logo que se libertam dos parêntesis, no decorrer da narrativa descobrimos que eles adentram as páginas, os ambientes, percorrendo as letras com suas patas, asas, até saírem do próprio corpo de Mendonça, agindo em sentido análogo ao do apagamento das letras em *Avalovara*, ilegível em algumas partes (o texto podendo ser completado apenas numa leitura de reconhecimento cognitivo) que denotam a corrosão. Aqui abaixo, no entanto, essa ação destruidora é descrita quando os insetos se incorporam a Mendonça:

Duas aranhas saem da boca de Mendonça, descem pelo ombro, saltam para o chão, um grilo põe-se a cantar. (...) Formigas vermelhas passam por baixo da porta, seguem em fila cerrada na direção do meu quarto. Enorme borboleta azul adeja sobre nós. Sinto na perna esquerda o rastro de uma centopeia²⁹⁸

Naquilo que nos parecia “familiar”, os diálogos dos noivos, os insetos atravessam a narrativa, como se caminhassem na página, traçando um descaminho e nos fazendo reavaliar o que é conhecido: uma desleitura. Assim, o conhecido transforma-se em desconhecido, nos fazendo retomar o passo e rever o caminho: com outros olhos. O olhar doente, acostumado com o que nos rodeia, de forma desatenta e alienada, tem necessidade de decifrar as mesmas paisagens, mas de forma diferente. Como diria Benjamin *o detalhe pode ter a mesma função profética que o tempo*. É olhar o conhecido, para desconhecê-lo e por fim, descobri-lo.

De outro modo, a idéia benjaminiana de um passado incompleto e inacabado à espera de “luz” para ser decifrado, nos reconduz ao conceito de origem: “O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”²⁹⁹

²⁹⁸ LINS, Osman. O pássaro transparente, *Nove, Novena*, 1975, p. 168.

²⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Edição, apresentação e tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.32.

Esta explicação benjaminiana esclarece, assim, as falhas da memória no escrever/ler assim como as falhas das letras, que, no processo de envelhecimento/esquecimento, acabam por se tornar ilegíveis, assim como as origens irrecuperáveis das obras de arte.

Este 'caminho' não mostra nem trama regular nem contornos nítidos, nem linha reta nem total descaminho, mas o reconhecimento do acaso, naquilo que ao mesmo tempo é *familiar e estranho*, evidente e enigmático [...]

O sentimento do estranho começa a partir de uma dúvida quanto à 'natureza' de um ser qualquer, e o pavor ocorre quando vem subitamente a perder na consciência daquele que observa, a natureza que lhe era implicitamente reconhecida. É o *acaso* que desencadeia o mecanismo do terror porque nos constrange a reexaminar o conceito de *natural* e o de *familiar*. Ameaçado, o homem apela à natureza, isto é, qualquer coisa que desempenhe função de referência. O mais conhecido naufraga no desconhecido, o mais familiar escapa a todo reconhecimento.

300

O leque, um objeto abandonado da casa/ o leque precursor do livro (Mallarmé)

Simbólico da própria saída da mulher da casa para a rua, e da economia doméstica patriarcal que centrava nela a sua função cultural nutriente e primária de reprodução da espécie, para a economia capitalista que a substitui pela matriz industrial reprodutora, o gesto de recato de uma dona de casa no fim do século brasileiro contraria-se no de exibição, da prostituta. Assim, do lado patriarcal e originário do leque, o comportamento rígido das mulheres brasileiras do fim do século era comparável ao das orientais em termos de submissão aos maridos, como observa Gilberto Freyre³⁰¹. Este orientalismo patriarcal se revela na oposição entre os papéis de marido e mulher: José Roberto Teixeira Leite, chega a notar sua repercussão no próprio idioma - quando mulher é *neiren*, "pessoa de dentro" e marido é *wairen*, "pessoa de fora"-, cita o letrado chinês Yuan Zuzhi em suas considerações de 1884:

Na China Na China o papel da mulher é de servir e cuidar; no Ocidente, são elas que dirigem e comandam: o marido obedece. Na China, o lugar dos homens é fora, o das mulheres dentro - quando se diz dentro é no interior dos aposentos; fora, é quando não se volta para casa. É por isso que a mulher que se mantém da porta para dentro e não abandona nunca o seu recanto é estimada pela sua boa virtude. No Extremo Ocidente as mulheres só pensam em suas saídas: as ruas ficam lotadas de suas saias e jóias. Elas se misturam com os passantes e os viajantes. O marido não tem o

³⁰⁰ BENJAMIN, 2004, pp. 298-9.

³⁰¹ FREYRE, Gilberto, *Sobrados e Mucambos*, v.1,p.333-4; ver também vol.2,p.600-1.

direito de lhe proibir a saída. Caso contrário ele se arrisca a ser processado e preso.³⁰²

No Oriente, junto com o sentido sagrado que dele emanava, o arco da folha do leque apresentava um desafio aos melhores artistas, e a pintura de leques se torna uma forma reconhecida e respeitada de arte. As varetas que apoiavam a folha eram elegantemente simples, nunca desviando de suas sutilezas. Em contraste, as varetas dos leques ocidentais, disputavam por atrair a atenção das folhas, produzindo efeitos de novidade e brilhantismo. Em seu apogeu, no século XVIII, os leques ocidentais eram usados dentro e fora de casa, verão e inverno. Ao se tornarem ubíquos, assumem uma gama de novas funções. Eram usados, certas vezes, como auxílio à memória, para jogos de parlatório ou para propaganda política, como máscaras, lorgnettes, comunicadores crípticos, e, é claro, acessórios do mais velho jogo, quando o galanteio e a sedução se codificam no gesto plástico do leque. Os leques refletiam então os objetivos conquistadores daquelas que os empunhavam e, quando em uso, colocavam em jogo o próprio temperamento individual.

O revêuse, pour que je plonge

Au pur délice sans chemin,

Sache, par un subtil mens

*Garder mon aile dans ta main.*³⁰³

Com respeito ao gesto duplo do verso de “guardar minha asa em tua mão”, ele se relaciona tanto ao voo do poeta como ao da asa já com referência ao leque, que é o dom do poema. Este dom se une e se separa dele, e por isso instaura uma imagem dialética

³⁰² ANDRÉ Levy, *Novas cartas edificantes e curiosas do Extremo Ocidente por viajantes chineses da Belle Époque*, citado por José Roberto Teixeira Leite, *A China no Brasil, Influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*, São Paulo, Campinas: Editora da UNICAMP, 1999, p.29. Sobre a subalternidade da mulher chinesa, o registro de José Roberto é importante: "A situação subalterna e submissa da mulher chinesa repercute no próprio idioma: assim, um dos vocábulos que em chinês designam esposa é *neiren*, que significa literalmente "pessoa de dentro", ao passo que marido é *wairen*, "pessoa de fora". Existem também as formas *tizi* e *tanfu*, respectivamente para a mulher e o homem: nesse caso, o caráter para esposa representa uma mulher com a vassoura, *ti*, ao lado; o caráter para marido mostra um homem empunhando um bastão, *tan*. O caráter para mulher, *nü*, é um ser humano de joelhos, enquanto o para o homem, *ren*, mostra uma pessoa de pé. Mesmo o caráter para casamento, *ch'u*, é significativo da posição inferior da mulher, *nü*, retomando assim o conceito pré-histórico de "mulher trazida pela orelha".

³⁰³ Consultar o artigo de Manuel Bandeira sobre este poema, em “O centenário de Stéphane Mallarmé”. Agradeço as traduções de algumas de minhas citações em francês feitas por Daniel Felix, ao longo deste texto.

fora/dentro, inaugurando de um só golpe os versos de circunstância e com eles um gesto fugaz e moderno, como bem o percebe Vincent Kaufmann, principalmente se comparado ao gesto escritor de um livro. Benjamin define o leque em termos mallarmeanos ao pensá-lo enquanto imagem ou como [...] “o dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida, em suma, tomar cada imagem como se fosse a do leque fechado, que só no desdobramento toma fôlego e, com a nova amplitude, apresenta os traços da pessoa amada em seu interior”³⁰⁴

Semelhantemente à necessidade de um olhar de outro da imagem-mariposa em sua aparição/ desaparecimento, ou seja, à imagem que se exterioriza, de dentro para fora, ao ressurgir do casulo, Derrida observa, com Blanchot, sobre os leques, a respeito desta mesma imagem dialética dentro/fora: diz Derrida que a comparação mallarméana entre a alma e um livro (*bibliô*) é de tal sorte que o livro aparece como uma instância do discurso (*logos*) silencioso, interior, palavra que se volta para dentro. Mas desde o instante em que o diálogo se torna possível com um interlocutor presente, ao contrário de Blanchot, Derrida mimetiza-o ao interiorizá-lo: “entretenho-me comigo mesmo em um comércio interior”. Ele deixa claro que desde o momento em que a alma se assemelha a um livro, esta conversação reduzida ou murmurada como um falso diálogo, equivale a uma perda de voz. Ainda observa que o livro torna-se ícone ou fantasma desde que a relação silenciosa entre a alma e ela mesma, ao imitá-lo, sendo esta a imagem semelhante do outro, se compara à do desenho, à da pintura, a arte do espaço, que, enfim, se inscreve, *fora do livro*: “as imagens que correspondem às palavras”, para ilustrar no livro do discurso, o pensamento *de dentro*, sabendo o pintor restaurar a imagem nua da coisa tal qual ela se dá ao olhar, como cópia de cópias. Assim, a articulação metafórica do leque enquanto livro permanece nesta dobra analógica que franqueia o interior ao olhar de fora. O próprio olhar de fora, dentro de um ritual de leitura antigo, se fazia violador desde o momento em que as folhas do livro eram cortadas à medida em que eram lidas, e a analogia de Mallarmé é precisa quanto ao olhar de fora de um leitor penetrador, que desvirgina a página ao apropriar-se do que lê:

[...] Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-paier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera participation, au livre pris d'ici, de là, varié

³⁰⁴ BENJAMIN, 1995, p. 41.

em airs, devinné comme une énigme – presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître³⁰⁵

Por outro lado, Deleuze considera Mallarmé um grande poeta barroco por saber operar a dobra. *Herodiade* é o poema da dobra, considera o filósofo. E considera também que a dobra ventila com o vento através do leque em Mallarmé, pois nele se pode ler as “dobras amarelas do pensamento, o Livro ou a mônada de múltiplas folhas.” Daí se poder ler na “dobra” as próprias dobras deste leque: a combinatória de suas folhas, que vão desde a dobra de circunstância ao Livro propriamente dito. Aí se pode ler o gesto desgarrado do corte: o desvirginamento das folhas, com as matérias avulsas da revista e do jornal... “A dobra do mundo é o leque ou a unânime dobra.” Às vezes o leque aberto faz subir e descer todos os grãos da matéria, cinzas e névoas através das quais percebe-se o visível como que pelos orifícios de um véu, tudo segundo as redobras que deixam ver a pedra na chanfradura de suas inflexões”, “dobra conforme dobra” revelando a cidade mas revelando também sua ausência ou retraimento, conglomerado de poeiras, coletividades escavadas, exércitos e “assembléias alucinatórias.”³⁰⁶

No entanto, de acordo com Derrida, a dobra do livro se apresentaria como tela protetora indicadora da virgindade³⁰⁷ ou película entre o dentro e o fora do corpo da mulher, assemelhando-se ainda à cartilagem de certos peixes *ou às asas de certos insetos ou bichos que, como aranhas, urdem uma rede, uma obra, um texto.* (*Esta analogia certamente nos faz recordar a cena do Benjamin menino que cai nas redes da mariposa que caçava*) Derrida destaca o imenso poder destas metáforas pois a urdidura de seus fios em todas as suas gazes,

³⁰⁵ Mallarmé (1995, p. 215). “A dobra virgem do livro nesse instante, pronta para o sacrifício, revela o sangramento vermelho de fatia dos tomos antigos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse, apesar desse gesto bárbaro, como antes nos damos conta do ato de posse: quando ela se fará na participação, do livro tomado, levado daqui, de lá, aos ares de descoberto tal como um enigma – quase rarefeito por sí. As dobras perpetuarão uma mácula ,intacta, que convida pronta a abrir e a fechar a folha, de acordo com o mestre”

³⁰⁶ DELEUZE, op. cit., p.52-3.

³⁰⁷ “*Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s’est comme divisée em ses fragments de candeur, l’un et l’autre, preuves nuptiales de l’Idée*”. (MALLARMÉ, 1995, p. 225). “Virgindade que solitariamente, frente Já Manuel Bandeira, poeta confessadamente inspirado pelos *eventails* de Mallarmé, percebe sensivelmente a ampliação do “vaivém do leque no gesto de aproximar e recuar o horizonte” do poema feito para Geneviève, a filha de Mallarmé (BANDEIRA, 1958, p. 1216). Pois de fato, Mallarmé, em seus poemas *Eventails* é o inaugurador da *circunstância* no que se refere a estas asas de papel em suas idas e vindas, agindo como “cartões de visita”. Seus poemas-leque: corpos-condutores de uma circulação simbólica que fica justamente entre o escrever e o endereçar-se, entre o gesto e o objeto, entre o dom e a troca. A circunstância, por sua vez, inaugura então, com Mallarmé, o gênero que se subtrai a um livro impossível ou ausente, sendo, a uma transparência do olhar adequado, ela-mesma sendo como dividida em seus fragmentos de candidez, um e outro provas nupciais da Idéia”.

véus, telas, asas, penas, cortinas e leques incorporados às suas dobras, vão constituir tudo – ou quase – do *corpus* mallarmeano.

Daí a pergunta sobre a subjetivação, de Didi-Huberman com relação à imagem-mariposa: “Não encontramos nesta admirável recordação da infância transformada em parábola filosófica, toda a teoria da relação entre *memória, imagem e linguagem?*”³⁰⁸ Da mesma forma que esse objeto psíquico por excelência (*a imago*) instaura o meio privilegiado de uma constituição do sujeito, a relação anamnésica com o leque se faz muito semelhante. Este aparecer desaparecendo, por si só, evoca o que Lacan denomina de “o mal-estar do desmame humano” ou a origem do desejo da morte que aparece em Freud como o jogo infantil de aparecer e desaparecer da mãe chamado de *for/da*. Trata-se do momento dialético em que o sujeito assume, por seus primeiros atos lúdicos, a reprodução deste mal-estar e com isso o sublima e o supera. No entanto, este aparecer/desaparecendo da mãe, jogo e angústia, é um momento dramático que dá margem à cena teatral do entreabrir/entrefechar o leque, o que se faz como um ressurgimento ou retorno ao desejo original, às vezes funcionando inclusive como voyeurismo.

Já Manuel Bandeira, poeta confessadamente inspirado pelos *eventails* de Mallarmé, percebe sensivelmente a ampliação do “vaivém do leque no gesto de aproximar e recuar o horizonte” do poema feito para Geneviève, a filha de Mallarmé³⁰⁹. Pois de fato, Mallarmé, em seus poemas *Eventails* é o inaugurador da *circunstância* no que se refere a estas asas de papel em suas idas e vindas, agindo como “cartões de visita”. Seus poemas leque: corpos-condutores de uma circulação simbólica que fica justamente entre o escrever e o endereçar-se, entre o gesto e o objeto, entre o dom e a troca. A circunstância, por sua vez, inaugura então, com Mallarmé, o gênero que se subtrai a um livro impossível ou ausente, sendo, acima de tudo, uma expressão efêmera, como a mariposa fugaz, que assim como entra ao acaso, bate as asas e vai embora. Voa. Daí que, ao contrário do leque circunstancial, com relação ao livro, Mallarmé refira-se a um voo de pássaro no gesto escritor de “dar asas à imaginação”, o que se configura analogamente ao papel como objeto alado, e daí a sua comparação:

[...] Jusqu’au format oiseaux: et vainement concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt a s’élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause

³⁰⁸ FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 61-62

³⁰⁹ BANDEIRA, op. cit., p. 1216.

qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli³¹⁰.

Ora, é destas múltiplas voltas imaginativas por convolutas espiraladas, e do silêncio literário que se amplia das folhas volantes das páginas do livro, qual o espírito que se solta e voa de uma ou outra delas, de onde Mallarmé extrai a metonímia deslocada na metafórica asa desgarrada de um pássaro ou mesmo de uma borboleta ou mariposa... Às vezes, inclusive, até esta pode se mimetizar no outro, como bem o estuda Roger Caillois...³¹¹.

Di Cavalcanti também foi atraído pelo leque. Em muitas de suas pinturas, assim como em suas ilustrações (*Noite na Taverna* de Alvares de Azevedo e a capa de seu livro) ele aparece.

Figura 17: Di Cavalcanti, sem título



Fonte: *Noite na Taverna*, Alvares de Azevedo, 1952³¹²

Se este objeto de arte pode comunicar, no modo de produção perceptivo do próprio olhar, a entredobra enunciado/enunciação, a arte do objeto e a sedução do sujeito, de uma só vez unindo sentidos múltiplos ou abrindo sentidos unificados, sua desterritorialização (pela indústria de ar condicionado, do tabaco, etc.) paralela à de muitos objetos pré-industriais apagados de seus usos pelas novas técnicas (tais como bengalas, urinóis, cuias, rapé, etc.)

³¹⁰“Pássaros até à silhueta: e em vão conduz de modo extraordinário, como um vôo retraído, entretanto pronto para se alçar, intervenção ao dobramento ou ritmo, causa inicial cuja folha fechada guarda um segredo, nela o silêncio assiste, signos preciosos e evocatórios sucedem ao espírito e a tudo literalmente abolido.”

³¹¹ CAILLOIA, Roger. *O mito e o homem*. Portugal: Edições 70, 1980.

³¹² *Noite na Taverna*, Alvares de Azevedo, 1952

pede urgentemente resgate da obscuridade de um poder feminino cujo valor é ditado por sua interlocução social/sexual em gestos comunicativos, chega a ter a força simbólica de uma linguagem codificada. Quando relegado ao esquecimento, exibe-se só como objeto de troca e a mulher, ironicamente, perde a sua terceira mão, sua prótese sedutora. Abandonam-se finalmente ao consumo das modas efêmeras. Lagerfeld, o figurinista, ao prefaciá-lo livro *Leques do século XVIII ao começo do século XX*, deixa clara a força do objeto, apelando ao leitor atual, ou ao colecionador ao mostrar como o leque falava por trás dos gestos; como ele tinha, de fato, uma linguagem própria, codificada. Aí vão traduzidos, poucos de seus códigos:

Bocejar atrás de seu leque: *Vai embora, você me aborrece.*

Abaixar o leque fechado em direção ao chão: *Te desprezo, te deprecio.*

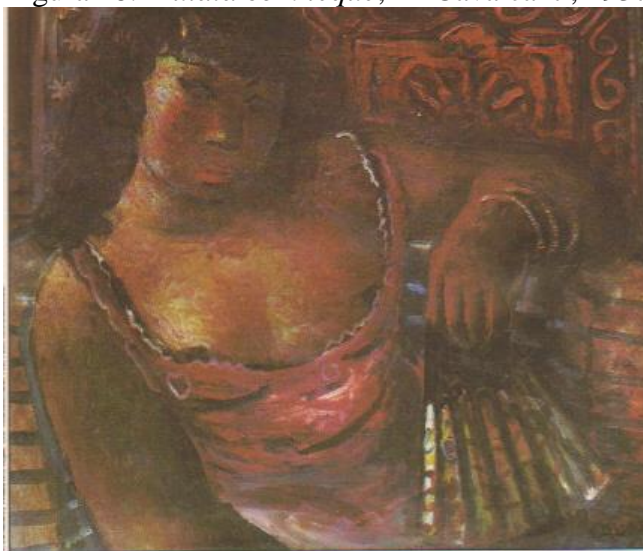
Levantar o leque com a mão direita: *Você é fiel a mim?*

Segurar o leque sobre o coração: *Sou sua para sempre.*

Olhar o leque fechado: *Penso em você todo o tempo.*

Fechar o leque com raiva e colocá-lo febrilmente na mão: *Estou zangada com você*³¹³

Figura 18: *Mulata com leque*, Di Cavalcanti, 1937



Fonte: foto minha de livro antigo de História do Brasil

O gesto da mulata no quadro de Di Cavalcanti “Mulata com leque” (1937) acima, não fala mais a linguagem do leque. Ele é, ao contrário, uma afronta ao objeto enquanto forma de sedução. Mas não deixa de ser um gesto de desprezo aos admiradores. Ainda a respeito da dobra do leque, Derrida faz ainda a analogia (com os sons de Mallarmé) do "entre" com o "antro" (em francês "entre" e "antre" se pronunciam da mesma forma) no sentido em que a

³¹³ LAGERFELD, Coleção de leques.

dobra estética que se aplica à caverna escura, ao antro ou ao beco labiríntico oriental como proteção da casa, também se encontra na entredobra ou "entre-dois" do *hímen*, coincidente ao seu "entrelugar"³¹⁴ ou "entre-contrários" de economias, o lado de dentro e o de fora da casa, assim como os sentidos orgânicos encorpados no livro e seus desmembramentos abertos nas séries dos folhetins, como em leque de folhas soltas, unidas pelas dobras. Talvez aí se possa entrever, de dentro para fora e de fora para dentro, os sentidos de abrir e fechar, em entredobras, tanto do livro como leque como deste como livro, sem os preconceitos canônicos do monumento e do fragmento, mas apenas como as rendas barrocas do leque em sua complexa e rica teia e imensa gama de variações, colocam novamente, em movimento, a unidade complexa de seus anseios e mortes, purezas e impurezas, continuidades e descontinuidades, diferenças e singularidades.

Foto 19: Leques históricos à venda em leilão



Fonte: foto minha de um catálogo de leques para serem leiloados

³¹⁴ SANTIAGO, Silvano, "No entrelugar do discurso latinoamericano" in *Uma Literatura nos Trópicos*, SP: Perspectiva, 1977.

O LIVRO

O livro como casa do escritor: um olhar de dentro para um olhar para fora

A significação do livro modifica-se com a indústria cultural, principalmente com o aparecimento do jornal e os avanços técnicos da imprensa de larga escala de produção e de rápida divulgação e consumo.³¹⁵ Desde Mallarmé a preocupação em cultivar o livro como arquitetura de construção literária monumental cresce, de parte de alguns escritores, sensibilizados aos modos conflitivos de produção entre o manuscrito e a imprensa, o que os afeta diretamente. O livro, até então, pedia um tipo de leitura aurática, mais contemplativa que cúmplice, e, a partir de então, passa, ao invés, e cada vez mais, a pedir uma leitura distraída, interrompida, descontínua.

Portanto, a meu ver, o livro, na era da reprodutibilidade técnica, passa de uma dimensão simbólica à não literária, ou, por assim dizer, “do livro-sujeito de leitura literária” ao “livro-objeto”, o que tem a ver, de imediato, com a mudança do ato de ler, na passagem da palavra à imagem, de um olhar de dentro a um olhar para fora.³¹⁶ Em segundo lugar, o livro se desmembra através de uma mudança em sua produção mesma: da encadernação manual passa à impressão industrial, de manuscrito a tipografado. Ademais, ao passar ser livro-objeto, ele acompanha a queda de paradigma da literatura, e forma de palavras escritas, para a ascensão das artes industriais centradas nas imagens visuais: a fotografia, o cinema.

O livro se fragmenta nas publicações periódicas (como as crônicas) ou nas séries dos periódicos e folhetins, como consequência direta do meio de produção industrial, o que coincide, institucionalmente, com o que Blanchot se referiu como o “desaparecimento da literatura”.³¹⁷ Socialmente substituído em sua importância, o ato de leitura que “fala á alma” passa de solitário a uma visualização exterior e objetificada, à busca de uma interlocução. Antes mesmo de uma leitura distraída, busca uma leitura cúmplice, quando o autor dá lugar ao leitor, como um aliado seu. Embora já não se possa considerar o livro como um resíduo da

³¹⁵ CALDAS, Waltércio. “A desconstrução da crítica estética na contemporaneidade”. Conferência pronunciada na Universidade Federal de Santa Catarina por ocasião da exposição sobre o Livro.

³¹⁶ ANDRADE, Ana Luiza. “O livro na era da reprodutibilidade técnica: entre o livro de artista e *Avalovara*, *objet d’art*.” *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* n.24, Brasília: julho/dezembro de 2004, pp.113-131.

³¹⁷ BLANCHOT, Maurice. “O desaparecimento da literatura” *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.285.

“catedral do pensamento”, nos vestígios de uma práxis de leitura, ou de um funcionamento de uso secular, em uma etapa subsequente, passa a livro-objeto que nega o ato de leitura anterior, tornando-se objeto entre objetos, e adiantando-se ao best-seller em sua leitura distraída, leitura de fuga, por vezes despertando da fetichização produzida pelas editoras. Este é o caso de pacotes editoriais paródicos tais como o do livro de Rubem Fonseca, chamado *E no meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997) sendo o próprio título um verso de um poema de Álvares de Azevedo e uma bela alusão à prostituição mercadológica. O livro aparece então dentro de um embrulho que lembra uma caixa de charutos, indicando um prestígio que tem mais a ver com a venda de charutos cubanos que com a venda do livro em si... o pacote comenta aí, para um bom leitor dessa passagem à mercadoria-livro, o pacote lucrativo das estratégias consumistas, que ao interferirem no ato de leitura, desencadeiam uma dialética do olhar entre dentro e fora. A encadernação agora é pacote de venda, pois, dentro deste, confundido com uma caixa de charuto, encontra-se não um, mas dois livros, um deles referindo-se ao *surplus* da compra (como nos “leve um, pague dois”) e o de mesmo título não podendo ser considerado o de melhor leitura.

De um livro de capa paródica das estratégias de venda das editoras como o de Rubem Fonseca, ao livro de artista *Barroco de Lírios* (1999) de Tunga, há uma passagem que tem a ver com esvaziamento da forma-livro como objeto simbólico ou sua fossilização, transformada sua capa em “carcaça poder” (como a palavra de Osman Lins) ou em objeto-resíduo destituído de conteúdo literário, e passando, a partir de então, ser novamente descoberto pelo artista: ele é ressignificado em *objet d'art*, tornando-se livro-de-artista. O conteúdo de *Barroco de Lírios*, enquanto comentário sobre a transformação do livro em fumaça e trança, ambos rastros cruzados de uma economia simbólica espiralada, como efeito estético da queima de livro sagrado, indica a passagem da intimidade da leitura à outra, a leitura pública do anúncio, e efetiva uma mudança para a modernidade profana, industrial e neobarroca. O charuto entortado no livro de Tunga indica uma torção, e quer entrançar-se para sair de sua moldura convencional, chegando a ponto de contaminar a forma geométrica livresca e racional dos fumantes pela espiral de fumaça fictícia, curvando a retilínea catedral originária, correspondente à geometria do livro. O que, enfim, re-anima a forma livro-de-artista retoma a mesma “matriz que nos faz barrocos”: fugas que serpenteiam, desvios, formas inventadas, roubos ao real, ficções.

No entanto, se o “livro de artista” cede às estratégias de fetichização, mostrando-se objeto como tal, vazio da tradição literária que o engendra (as suas referências originárias),

por outro lado, ele oferece resistência às estratégias que terminam em vender a arte como uma mercadoria, o que faz do livro de artista um objeto de arte moderno em suas políticas inconformes. Portanto o livro de artista não vem como uma invenção sem história. O debate benjaminiano entre arte e mercadoria, mais que o debate sobre arte e instituição, tem a ver com uma “dialética do olhar” que nos remete à perda da aura do objeto artístico. A fetichização que resulta da perda de significação deste objeto que foi, um dia lido nas catedrais, para em seguida retornar à “catedral do pensamento” refletindo nas coisas e nel próprio um mundo divino dentro de uma economia sagrada, ao se tornar profano e assumir novos significados, causa, enfim, a emergência de fantasmas, como negação do objeto de consumo : a mercadoria. E essa é uma passagem que vai da tradição literária à artística.

Historicamente, na literatura brasileira, Machado de Assis, à feição de Victor Hugo, o grande entusiasta da imprensa, que a via como distribuidora do “pão eucarístico” do povo, participa também do entusiasmo que causa o aperfeiçoamento das técnicas de reprodutibilidade.³¹⁸ No seu “O jornal e livro” e em “A reforma pelo jornal” o ensaísta Machado de Assis reconhece o monumental valor da tradição do livro como arquitetura e se utiliza da expressão “catedral do pensamento” de Vitor Hugo, porém não se furta aos elogios do jornal, que chega com a industrialização do próprio dinheiro, como um modo de trocar dentro de uma economia capitalista de créditos em relação à nova categoria empresária da imprensa.³¹⁹

Em Waltércio Caldas existe a revalorização e um arte manufatureira – no gesto de fotografar as mãos, em referência à escultura chamada *A catedral*, - escultura de Rodin das mãos fechadas em prece, - na série de fotografias de mãos que se buscam e se desencontram do gesto de prece de Rodin, fotografadas sob vários ângulos, sob o título de *Estudos sobre a Vontade* (1973)³²⁰. Esta valorização das mãos se contrapõe ao ato mecânico do congelamento fotográfico assim como ao seu *modus operandi*: o ato de clicar com o dedo.

³¹⁸ ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999. Há uma discussão do artigo de machado de Assis, “O jornal e o livro”.

³¹⁹ Cito Machado: “Mas restabeçamos a questão: A humanidade perdia a arquitetura mas ganhava a imprensa; perdia o edifício, mas ganhava o livro. O livro era um progresso, preenchia as condições do pensamento humano? Decerto nos faltava ainda alguma cousa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal. In: Machado de Assis “O jornal e o livro”, primeira publicação em Rio de Janeiro: *O Correio Mercantil*.

³²⁰ CALDAS, Waltercio. Catálogo *Livros*, p.64.

A casa de imprensa do escritor

É interessante perceber a relação gradual que Osman Lins estabelece com a técnica, tanto como narrador, quando se reporta ao contador de histórias benjaminiano, quanto como operador de montagens, o que se pode perceber mais claramente a partir de *Nove, Novena*. Mas, o fato é que ao esvaziar a casa romanesca da escrita de seu sentido burguês, adota, já em *O fiel e a pedra* (1961) a transposição épica da *Eneida* de Virgílio para o território nordestino e monta uma personagem de carne e pedra: Teresa. Ela pode ser considerada precursora das mulheres espectrais feitas de cidades ou de palavras em *Avalovara* (1973), assim como da mulher meio viva e meio morta, mistura (in)orgânica de carne e metal, de humanidade e de mecanicidade, a Narcélia de “Domingo de Páscoa” (1977). Além disso, ao retardar a ação nos gestos de um operador do olhar que parece “em câmara lenta” como em *Os gestos* (1957) ou descontinuar a ação narrativa interrompendo-a, fragmentando-a, como em *Nove, Novena* (1966) ele abre uma distância épica (Brecht) entre a moldura do gesto e o tableau, ocasionando um desejo de desencontro entre uma antiga e uma nova forma de narrar, ao deslocar-se de uma moldura narrativa previsível à medida que se transpõe para o olhar urbano, atual. A refuncionalização dos meios de produção que este gesto interrompido implica, faz com que os *tableaux* em *Nove, Novena* superem resistências antigas e redesenhem novos caminhos, geométricos, atuais, que despertam o leitor à sua própria história.³²¹

Ao escrever *Avalovara*, no entanto, Lins recorta propositalmente uma velha estrutura semelhante a um tabuleiro, um quadrado mágico de pelo menos dois mil anos e de origem desconhecida, e o reproduz industrialmente, transformando-o em casas de letras, palíndromo *readymade*, objeto que se produz *como se fosse* um objeto de arte.³²² Perfis, *tableaux*, imagens-pensamento, cenógrafas fragmentárias, formas questionadoras de seu enquadramento artístico antigo, este quadrado mágico, como veio a ser chamado, lembra, neste livro-romance de Lins, o *readymade* de Duchamp. O escritor reverte as formas do livro no romance e vice-versa, abordando-o em sua periodização reproduzida e proliferadora de casas editoriais e efêmeras indústrias de jornais e revistas³²³ em sua equivalência a casas romanescas, mas

³²¹ ANDRADE, Ana Luiza. “Reciclagens do engenho. Osman Lins e as constelações de um gesto épico.” In *O sopro na argila* (Org. Hugo Almeida) São Paulo: Editorial Nankin: 2004.

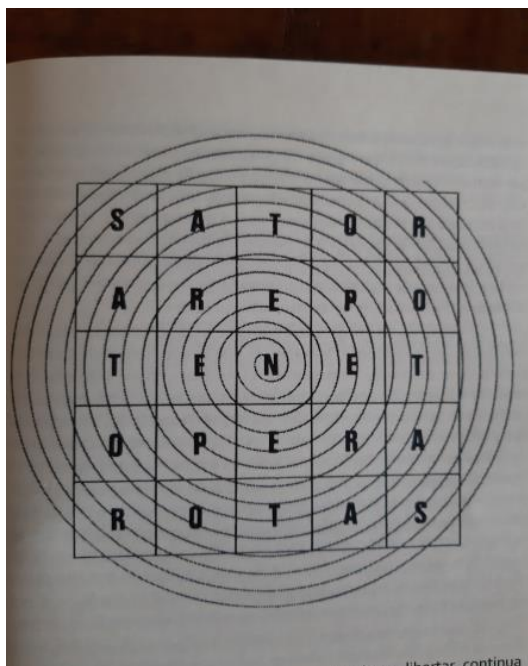
³²² ANDRADE, Ana Luiza. A casa do romance e suas séries industriais: *Avalovara* como *objet d'art*.

In *Olhares sobre o romance*. Maria Augusta Fonseca (Organizadora) São Paulo: Nankin Editorial, 2005, p.119

³²³ Nas palavras de Osman Lins em *Guerra Sem testemunhas*, p.125: “Esse espaço simbólico [do livro] expressão enigmática de um anseio, desaparece na imprensa periódica, não deixando de ser significativo que as revistas mundanas, quando publicadas mensalmente, tragam uma capa decorativa, em geral sobre motivo fútil mas sem relação com os últimos acontecimentos do mundo, enquanto que a tendência dos semanários ilustrados

agora constituídas de palavras desmembradas do seu corpo, enquanto livro e mulher.³²⁴ Ao tratar o livro em seu potencial uno e múltiplo, como *objets d'art*, seus desmembramentos corresponderiam a estas casas em série, letras encaixadas em quadrados, ou tableaux culturais na construção do romance como partes alternativas de lê-lo.

Figura 20: Quadrado mágico



Fonte: foto minha do livro *Avalovara*, Osman Lins³²⁵

Tal como o propunha Duchamp, com seus *objets d'art* ou *objets d'ard*, *Avalovara* propõe-se como livro,³²⁶ um objeto em forma de cubo, volume tridimensional,³²⁷ que pode ser

é para estampar em cores , sob o título da publicação, fotografias ligadas a algum fato recente. Tanto mais estreita é a duração prevista de tais publicações, quanto maior sua ligação com o temporário, expressa através do próprio assunto da capa. Assim é que o jornal, por sua natureza ligado ao dia-a-dia, expressão do fato em andamento ou apenas consumado e prestes a ser esquecido, substituído, dispensa toda espécie de separação entre o texto impresso e o mundo. Reflexo do transitório, ele mesmo exemplo das coisas que não permanecem, não tem integridade alguma a resguardar. Ligado estreitamente ao tempo, sobrevém para fugir, passar, ser esquecido.”

³²⁴ Refiro-me diretamente a um passagem do *Avalovara* em que o desmembramento do corpo da mulher se faz análogo ao desmembramento das palavras do corpo do livro: “ Braço. Dorso? Torso... Estas palavras – e outras escorregam , começam a descolar-se das partes do meu corpo , por elas nomeadas. Já não penso no meu braço como sendo braço, mas como pés ou boca; a boca chama-se ubigo ou calcanhar; o sexo chama-se olhos , depois peito, depois ombro. Entre a minha mente e o meu corpo desmembrado flutua um pequeno léxico arbitrário.” *Avalovara*, São Paulo: Melhoramentos,1980, p.218.

³²⁵ LINS, Osman. *Avalovara*. Prefácio Antonio Candido. São Paulo: Edições melhoramentos, 1973.

³²⁶ CÂNDIDO, Antonio. Prefácio a *Avalovara*. Melhoramentos,1973.

³²⁷ BUTOR, Michel. “O livro como objeto” *Repertório*, p.218.

lido como palíndromo pela frase reversível do quadrado: tanto no sentido do verso de suas páginas e letras, como pelo inverso delas, ou seja, de trás para a frente. A partir de uma concepção surrealista de colagem, o romance de Lins baseado num antigo quadrado mágico enquanto reprodução industrial, torna-se readymade similarmente à reprodução da Monalisa á qual Duchamp acrescenta os bigodes, ou como o *Poema tirado de uma notícia de jornal* de Manuel Bandeira, também um recorte pronto do jornal que ele recorta e cola no livro de poema. Ou seja: o quadrado SATOR-ROTAS, franca reprodução de um objeto de culto que agora se deixa ver como objeto industrial, descontextualiza-se de suas origens milenares e de seu valor sagrado. Desauratizado, vê-se agora como tabuleiro de xadrez nos quadrados de suas casas, e se reinventa como jogo³²⁸ sobre cujas letras formadoras do palíndromo antigo, giram, em forma espiralada, os seus temas narrativos, ora do livro ao romance, ora do romance ao livro: relacionam-se assim, tanto o tema do adultério na casa do romance, em seu processo de desmembramento, como o da adulteração das formas do romance em seu processo de desmontagem, ao cair nas “casas” , ou no quadrado de letras.³²⁹ De qualquer maneira, é por uma via romanesca transgressiva ou seja, adúltera, que há uma passagem do legível ao visível , que vai das trevas `a luz, colocando em movimento a perda da imagem - o seu negativo-, e a sua volta revelada, nas “fotos”(de um álbum de família) ambas renunciando, a partir do livro, a forma cinematográfica. A propósito, Deleuze chama a atenção para uma forma neo-realista do *nouveau roman*, de acordo com Robbe Grillet, que “substitui” seu próprio objeto, de um lado destruindo sua realidade, que passa ao imaginário, de outro fazendo surgir dela toda a realidade que o imaginário ou o mental “criam” mediante a palavra e a visão.³³⁰

Osman Lins se mantém ligado a uma casa literária , artesanal e antiga, tanto a que se inaugura pelo corte industrial com machado de Assis eseu olhar urbano, quanto a que se retoma pela agulha e alinha de uma casa de engenho entre rural e urbana, restaurada por

³²⁸ A linha narrativa “A espiral e o quadrado” vai narrar sobre o escravo que pressionado pelo seu senhor, dele se libertaria ao encontrar a frase SATOR – ROTAS , narrativa que a partir daí se reinventa do ponto de vista político, pois vai relacionar o fazer artístico ao momento histórico que o Brasil vivia, sob o autoritarismo. A frase abre, pois, uma dimensão alegórica do romance no sentido em que, a partir de um fóssil (o quadrado mágico) ela vai reinventar-se como meio de libertar-se pela criação, sob um regime de excessão. A frase é libertada e é libertadora de modos de leitura alternativos.

³²⁹ Para a explicação básica da disposição das letras que engendram as linhas narrativas do romance, ver ANDRADE, Ana Luiza *Osman Lins: Crítica e Criação*. 2ª. Ed. Curitiba: Appris, 2014.

³³⁰ Para uma leitura de Osman lins e suas relações com o *nouveau roman* , ver: Nitrini, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove,Novena e o Nouveau Roman*. São Paulo: Hucitec,1986.

Gilberto Freyre.³³¹ No entanto, Osman Lins , ao contrário de Freyre, elimina a sombra sobre a casa do romance, mas a imprime na obra, como parte dela. Como se o seu livro representasse uma porta para fora dos muros da casa, ele incorpora a sombra anterior³³² , entre a casa e a rua: num ajuste de contas com o romance europeu e brasileiro, alegorizado no livro, *Avalovara* se faz porta para o mundo.³³³

Osman Lins revive, através da história urbana do Recife e de São Paulo, em *Avalovara*, a ambígua relação da cidade letrada na colônia, entre a capacidade técnica do letrado representado por Abel (ridicularizado entre os parentes) e a capacidade de mando, às vezes descaradamente personalista e brutal, do improvisado chefe militar, senhor de engenho ou caudilho, Olavo Hayano. Mais ainda: a ambiguidade da identidade patriarcalista desta casa em declínio se tece com a referência a um “pai de outro gênero” este pai simbólico que, de acordo com Freud, institui uma ordem cultural em termos de equivalência geral entre linguagem e razão. Como tal, sua função simbólica de pai carnal do “oikos” da antiga economia familiar, substitui o valor econômico de equivalência nas trocas modernas por uma economia baseada no valor do dinheiro.³³⁴ Como consequência, Cecilia transparece em sua ambivalência, tanto sexual (ela é mulher e homem), como referente à riqueza dos metais de um corpo comunitário, soberano e sagrado (o ouro) , e como vil metal (moeda) de trocas secularizadas de mercadorias. As moedas que aparecem relacionadas a Cecilia - matéria e matriz geradora – remetem-nos, assim, a uma transformação dos símbolos pela qual o ouro se traduz em moedas, e o pai em capital, valor dessublimado de matéria esvaziada de sentido, que apaga o valor do *patrão*, para se impor arbitrariamente como valor *padrão* industrial de troca. Assim, a substituição dos objetos de desejo , o seu circuito é análogo ao do valor de troca possibilitado pela perda do referente simbólico ao ser substituído pela moeda arbitrária ,

³³¹ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 13 ed. Editora Universidade de Brasília, 1963. Pode ser lido como uma retomada dos textos coloniais no sentido de ensaio memorialista crítico da “fundação” brasileira.

³³² HOLLIER, Denis. “Precipités surréalistes (à l’ombre du préfixe sur)”, Chenier- Gendron, Jacqueline (org) *Lire et le regard: André Breton & la peinture*. Collection Pleine Marge, n. 2, Lachenal & Ritter, 1993, pp.28-56. Similar à porta concebida por Duchamp, intitulada *Gravida*, *Avalovara* fura o muro, vai do icônico ao indicial.

³³³ Cito *Avalovara* sobre a moldura da porta: “No seu corpo, há corpos. Cecilia, corpo e – ao mesmo tempo – mundo, olha-me na moldura da porta, com a alegria que nasce dos seus olhos...(p.196)

³³⁴ No complexo jogo de substituições na lógica formativa do equivalente geral, o pai ascende à posição de sujeito privilegiado, o falo à posição de padrão centralizado para os objetos pulsionais, e a posição privilegiada da linguagem como significante potencialmente equivalente aos outros significantes através da operação verbal promovem uma equivalência geral. Se o valor do mercado é simplesmente um efeito da libido , conversamente, a libido é reduzida a uma mera causa do mercado, e este é o desenho da economia de valor suplementar , a mais valia, a manipulação do mais de gozo. É neste sentido que o esforço dominante trabalha o imaginário subjetivo: reprime os desejos sexuais ao ressignificá-los pelas trocas econômicas da indústria de consumo. (meus grifos) In: Goux, Jean-Joseph. *Symbolic economies after Marx and Freud* . transl. Jennifer Curtiss Cage. New York Cornell University Press, 1990, p.125.

exatamente o que sucede a capital em seus cortes impositivos de substituição de objetos. Estes se constroem e se desconstroem, se desterritorializam de um corpo enquanto cenários, tapetes, canaviais, cidades, cidades, relógios, chegando, através de passagens modernas, a questionar a identificação entre a arte e a mercadoria, assim como entre o objeto reproduzível e o objeto de arte.

O nome *Avalovara* contém mulher, pássaro, livro e palavra, pois se dobra e se desdobra abrindo-se como um leque, asa ou folha, desde as simetrias inventadas de seus sons, assim como de seu potencial proliferante enquanto livro “fechado, porém aberto” como nos versos de Cabral citados pelo próprio Lins.³³⁵ Também os objetos se proliferam, em *Avalovara*, gerando uma multiplicidade de *objets d’art*, que se metamorfoseiam uns nos outros, em hibridismos (in)orgânicos, teóricos e ficcionais. Incorporados ao objeto livro, se tornam material residual do mundo para esta fábrica de imagens do desejo de onde se resgatam as alegorias do corpo, sejam elas referentes ao corpo do romance ou ao do livro. Este corpo é costurado pelas mãos, dedilhado pela ponta dos dedos, projetado pelo olho da câmara, ou transformado em música, uma mescla natural e artificial de cruzamentos sensoriais que se produz entre livro e mundo, ora lembrando, neste processo, através de um lençol, uma tela (a arte industrial) ou a virgindade da folha de papel (a arte do manuscrito); ora, nos pássaros uma infância rural, ou nos livros, uma nuvem-série de pássaros.

A colagem é a arte dos apetites ferozes? Se a tesoura recorta cenas ou citações para compor o livro, a cola incorpora os objetos para preenchê-lo, através do desejo, como em um incessante refazer as feições de um rosto nunca encontrado.³³⁶ As perdas sofridas por Osman Lins se refletem em sua produção; a ferida na alma deixada pela morte de Orlando da Costa Ferreira, amante, leitor e autor de livros fica registrada em meio à trama de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como a revolta pela falta de reconhecimento desse homem de tanto mérito. A sua passagem, gravada no livro de Osman Lins, seu nome e seu livro destacados em seus caracteres tipográficos neste dia 2 de setembro de 1975, dia de luto, dia em que pesa,

³³⁵ LINS, Osman. *Guerra Sem Testemunhas*, p.31.

³³⁶ OTTINGER, Didier. “Do fio da faca ao fio da tesoura, da estética canibal às colagens de René Magritte” Org. Paulo Herkenhorf. Catálogo *Antropofagia e histórias de canibalismos. XXIV Bienal São Paulo: A Fundação*, 1998, p.264. A biografia de Osman Lins tem um fato marcante: perde sua mãe quando nasce e este fato o assombrou por toda a sua produção. Daí buscar o rosto da mãe em tudo o que produz. Ver sobre isso duas críticas principais: Igel, Regina. *Uma biografia literária*, e Ferreira, Ermelinda. *Cabeças compostas – a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: O autor, 2000. Ver também Nader, Wladyr e outros. Entrevista com Osman Lins em “Toda a arte despojada de nossa época está a caminho da morte”. *Escrita* ano II, n.3, 1976, p.7.

mais forte, a ameaça de desaparecimento do livro assim como a de seu autor³³⁷. Mas, acima de tudo, aparece então a tipografia como um importante tema subterrâneo no gesto escritor de Osman Lins.

Tipografia: um subterrâneo pulsante

Ora, a tipografia é a grande arma que assume, com a escassez do papel durante a segunda guerra mundial, ao tomar a palavra o seu papel dentro da nova faceta midiática no mundo. A tinta como “sangue negro” (Jorge de Lima) que circulava pelas notícias emocionava e assustava, trazendo para perto o sobressalto e a tragédia do cotidiano e do real. Além disso o mundo ocidental, no limiar da iconografia, substituiu o sangue negro pela cor das rotativas de escritas, das revistas ilustrativas, dos cartazes, dos anúncios. Embora a escrita e a tipografia oferecessem imagens estáticas, o subterrâneo pulsante destas imagens eram as ruidosas rotativas em movimento, irrigando sob a pele das cidades, e sobre o papel dos jornais e revistas, o corpo de uma sociedade.³³⁸

Por ter sido um apaixonado do livro e da tipografia, Osman Lins poderia ser considerado um “técnico primitivo” (Beatriz Sarlo)³³⁹, quando seu gesto escritor fica precisamente no limiar entre a letra e a sua imagem tipográfica espelhada, ou a que vai resultar de uma tensão entre o moderno racionalismo técnico do geômetra e as dobras ornamentais³⁴⁰ do barroco moderno. De fato, dentre os gestos marcantes da sua produção, pode-se dizer que sua luta foi manter esse frágil equilíbrio entre a palavra escrita, desde as suas exigências de um certo olhar arcaico e a sua fuga à sua mais atual venda³⁴¹, e a arte literária. Percebe-se que de um lado arcaico e popular, há na origem desta tipografia, além de uma forte tradição na gravura e na xilografia de folhetos populares, uma heráldica sertaneja de marcas de ferrar gado em insígnias que nossos mais remotos antepassados insculpiram nas itaquatiaras (rupestres gravadas nas pedras) do sertão adentro. Esses “rudes braços”

³³⁷ FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira*. A Imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

³³⁸ BAITELLO Junior, Norval. *Os símbolos que vivem mais que os homens*. São Paulo: Annablume, 2006.

³³⁹ SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1992.

³⁴⁰ LINS, Osman. “Ornamento e Literatura I, II, III”. In: *Guerra Sem Testemunhas o escritor, sua condição, sua realidade social* São Paulo: Ática, 1969. (doravante GST)

³⁴¹ ANDRADE, Ana Luiza. “Entre feitiço e fetiche.” In revista *Cult*, ano 5, n.48, 2001.

remontam ao tempo dos faraós e às moedas cartaginenses cunhadas com bovinas efígies³⁴². Por sua vez, na tipografia da letra enquanto objeto-fetice moderno a ser substituída pela lei do desejo, à contracorrente deste uso arcaico, na forma da palavra, enquanto renasce de sua antiga ordem, já se vê ameaçada a desaparecer pelos novos ícones imagéticos, ao deslocar-se, pela via de um inconsciente ótico³⁴³, em uma era tecnológica em sua forma enigmática, silenciosa.³⁴⁴

Só que este deslocamento tipográfico mais recente não é gratuito no caso de Osman Lins: ele é consequência de uma experiência editorial vivida no exílio entre os extremos de São Paulo e Recife. Ligado a uma herança pernambucana pioneira, às exigências de um olhar que desde 1923 com José Maria de Albuquerque e Melo (na *Revista do Norte*) e depois com Vicente do Rego Monteiro³⁴⁵, que junto com Osman Lins, participam do grupo de artistas tipográficos pernambucanos, *O Gráfico Amador*, grupo autônomo que até hoje poderia ser considerado como um dos movimentos retardatários modernistas por ter sido tão avançado na arte de imprimir. Pode ser considerado pioneiro no sentido de buscar um aperfeiçoamento da técnica do livro, ao ser encabeçado por Aloísio Magalhães e Gastão de Holanda desde 1954.³⁴⁶ Eram então estes tipógrafos jovens artistas, entre eles Hermilo Borba Filho, Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Ariano Suassuna, nomes que reúnem sensibilidade artística a esmero técnico, trabalhando com afincado seja por meio dos apelidos que ficaram conhecidos por “mão sujas” (Aloísio, Gastão, Laurênio e Orlando) que manejavam a prensa e os tipos, e os “mãos limpas” ou os que se encarregavam da organização/diagramação do textos literários, para “imprimir com rigor e cuidadosa forma gráfica” idéias raras, em seus livros experimentais³⁴⁷.

³⁴² MAIA, Virgílio. *Rudes Brasões. Ferro e fogo das marcas avoengas*. São Paulo: Cotia, Ateliê Editorial, 2004. O autor descreve moedas de 260 a.C. onde um “tridente garanhão em disparada” persegue, “fugoso, as éguas celtas”(p.7).

³⁴³ KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Massachusetts: MIT Press, 1993. Ver também Rancière, Jacques. *O inconsciente estético*. Monica Costa Neto. São Paulo: 34 Letras, 2009.

³⁴⁴ BENJAMIN, Walter. “A arte na era da reprodutibilidade técnica [5ª. versão]” in *Walter Benjamin estética e sociologia da arte* Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.11.

³⁴⁵ Vicente do Rego Monteiro participou na Semana de Arte Moderna em 1922 e mesmo antes disso, desde Paris para onde foi muito jovem, e ainda, em sua editora *Renovação* no Recife de 1939 a 1946. Ver: Lima, Guilherme Cunha. “Três mestres : Gilberto Freyre, Vicente do Rego Monteiro e João Cabral de Melo Neto” in *O Gráfico amador as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014, p.50.

³⁴⁶ LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico amador as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014, p.80.

³⁴⁷ Título cunhado por Haroldo de Campos. Poucos tiveram esse papel pioneiro como os do *O Gráfico Amador*, e o poeta e tipógrafo Cleber Teixeira, admirável diretor da editora Nôa Nôa, em Florianópolis, reconheceu isso. Ver Lampe, Leila, dissertação de doutorado.

Os ditos “mãos sujas” reuniram-se em torno de uma prensa manual, semelhante à que possuía Cleber Teixeira o poeta e tipógrafo, ou tipoeta³⁴⁸, como diria Haroldo de Campos, e nela confeccionaram os mais belos livros, seus e de talentosos amigos, escritores e artistas, usando desde material precário (como no caso de João Cabral, inspirado por Miró) como barbantes e papel de embrulho, mas também refinados papéis importados. O importante é que valorizavam a manufatura e o gesto artesanal da tipografia em suas mais remotas origens e relacionada ao modo de produção literário, gesto que ia na contracorrente dos tempos progressistas do sul, cujas padronizações já descaracterizavam os tipos antigos na “nova fase” da técnica tipográfica que avançava à feição da Brasília dos 50 anos em cinco. Justamente por isso, inclusive, a denominação de “técnico primitivo” parece encaixar-se de modo singular num “subterrâneo pulsante”, ou seja, num inconsciente ótico comum a cada um dos componentes do grupo d’*O Gráfico Amador* que acabaram por destacar-se pelo valor dado à letra.

É evidente que a participação de Osman Lins, mesmo que um tanto descentrada neste grupo, contribui enormemente na apropriação de um olhar sobre a arte da impressão do livro³⁴⁹, mas também para a sua aguda consciência crítica da produção técnica na impressão da letra. Isso fica como o seu legado especial ao objeto livro, não só à dívida confessa para com Mallarmé, mas inclusive, no que aparece desde o capítulo de “O escritor e o livro”³⁵⁰ no resgate do seu histórico, e principalmente ao discorrer mais meticulosamente sobre a tipografia e o Linotipo. O reaparecimento do interesse no livro depois de *Guerra Sem Testemunhas* seria novamente acentuado em *Nove, Novena* em 1966, em *Avalovara*, em 1973 e em 1975 com *A Rainha*.

Mas, *O Gráfico Amador* expressava-se em sua inconformidade aos padronizados tipos gráficos das máquinas impressoras que na época se desenvolviam como “inovações” técnicas, e, portanto, à contracorrente deste “progressismo” exclusivamente técnico, percebendo-se em cada um deles uma postura crítica a este, quando se voltam, alguns deles, ao modo das marcas e dos rudes brasões antigos para fugir ao padrão tipográfico que se impunha. É assim que Osman Lins desenvolve singulares tipos ou signos visuais para a substituição de nomes de personagens, o que vai causar, a princípio, um certo estranhamento. Isso já aparecia pela primeira vez em algumas das narrativas de *Nove, Novena*, cujo

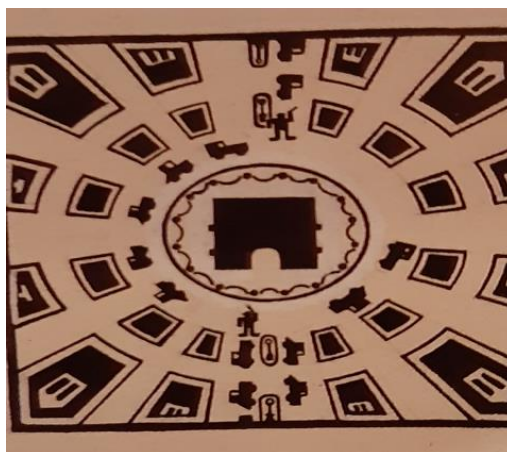
³⁴⁸ TEIXEIRA, Cleber.

³⁴⁹ ANDRADE, Ana Luíza. “A casa do romance e suas séries industriais: *Avalovara* como *objet d’art*”. In *Olhares sobre o romance*. Organização Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Nankin Editorial, 2005, p.109.

³⁵⁰ LINS, Osman. “O escritor e o livro” in *Guerra Sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974. (doravante *GST*)

cinquentenário se comemorou em 2015. Os signos visuais de Osman Lins nessa coletânea de contos, para serem lidos como uma operação de resgate de uma estética primitiva, indo à contra-corrente dos tipos gráficos comuns, assim como é o caso destes “técnicos primitivos” de *O Gráfico Amador* ao reunirem primitivismo e refinamento, renova então esse jogo cheio/vazio nos textos ao intercalarem-se o branco da página à letra negra em sua leitura. O mais vanguardista d’*O Gráfico*, por ter sido um antecipador, Vicente do Rego Monteiro, em seus experimentos com as letras, similares aos *Caligramas* de Apollinaire, com suas letras aparecendo principalmente através de sua *Presse a bras*, (*Imprensa a mão*) em poemas como *Canto de Ferro* e *Cartomancia* (anos 50 e 52 respectivamente) já se destaca pelo jogo tipográfico que chega às gravuras extraordinárias das imagens à moda marajoara, da cidade de Paris (*Quatre Visages de Paris*)³⁵¹.

Figura 21: Desenho a nanquim O Arco do Triunfo (Vicente do rego Monteiro)



Fonte: Vicente do rego Monteiro Artista e poeta. (1899-1970).³⁵²

Dentre as “ur-formas”³⁵³ que poderiam ser consideradas nesta “arte negra” tipográfica, fruto de um inconsciente coletivo do olhar em *O Gráfico Amador*”, estariam pois,

³⁵¹ BRUSCKY, Paulo et alii. *Vicente do Rego Monteiro poeta, tipógrafo, pintor*. Recife: CEPE, 2004.

³⁵² ZANINE, Walter. *Vicente do rego Monteiro Artista e poeta. (1899-1970)*. São Paulo: Empresa das Artes, Marigo Editora, 1997, pp.150-153.

³⁵³ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar Walter Benjamin e o projeto das passagens* Tradução Ana Luiza Andrade Revisão Técnica David Lopes da Silva. Belo Horizonte/ Chapecó: Santa Catarina: Editora UFMG/Editora Universitária Argos, 2002. Neste livro Susan Buck-Morss mostra que Benjamin tomou o termo ur-fenômeno de Goethe sobre morfologia da natureza, pois este percebia que na ciência biológica o objeto de conhecimento era imediatamente percebido no “ato de observação irreduzível”. Os organismos vivos eram graficamente visíveis em suas formas estruturais. Goethe acreditava que as ur-formas arquetípicas dessas estruturas revelavam [...] que elas existiam empiricamente como uma planta ou um animal entre outros, evidenciando materializações concretas das idéias platônicas. Georg Simmel descreve o conceito em detalhe.

as fontes tradicionais dos *Rudes Brasões* assinalados por Virgílio Maia ou as técnicas xilográficas dos folhetos de cordel desde o século XIX. As mais remotas chegam às marcas de ferrar o boi, como na arte armorial de Ariano Suassuna, a indicar uma “heráldica sertaneja”, em peculiares “estilogravuras” ou até “iluminogravuras”. Aludiam estas, inclusive, a um mundo mitológico e emblemático de imprensa a mão³⁵⁴ que já se gravava nos folhetos poéticos populares. Em *Imagem e Letra*, Orlando da Costa Ferreira faz uma distinção entre Ariano Suassuna e Gilvan Samico, considerando este último como um “gravador erudito que sem deixar de ser autêntico, veste, para se exprimir e exprimir a sua gente, a roupagem do gravador popular, exatamente como Ariano Suassuna em sua obra literária se veste de cantor.”³⁵⁵ Mas na sua introdução a *Rudes Brasões*, Carlos Newton Júnior percebe a mencionada heráldica primitiva adquirida não por mercês dos poderosos mas forjada na luta diária do sertanejo com a Fera-sangradora que é o mundo. Dos ferros às insígnias dos diversos tipos de agremiações festivas, a heráldica, em nosso país, apresenta-se como uma Arte essencialmente popular, e não burguesa, como diria mais tarde Suassuna.³⁵⁶

De fato, como um “técnico primitivo”, Ariano Suassuna “utiliza o *alfabeto sertanejo* por ele estabelecido a partir dos ferros pesquisados no livro-diário de um parente do século XIX, que tinha o costume de desenhar os ferros de cada boi que comprava.”³⁵⁷ E os descreve em *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja* (Recife: Guariba, 1974) livro em que aponta o quanto as marcas de ferrar podem servir de fonte para as artes plásticas. Evidentemente que aí também, como em Osman Lins, a marca d’*O Gráfico Amador* ficou como uma impressão nesta ótica inconsciente do olhar. Estas marcas, formando logotipos primitivos, entre letra e imagem, deixam num “subterrâneo pulsante” em sua impressão rústica também nas xilogravuras de folhetos populares nordestinos que ensinam, como Orlando da Costa Ferreira já percebia, ao citar inclusive o próprio João Cabral de Melo Neto quando ele se propõe a “analisar a manifestação contemporânea de um gênero de arte popular que somente vínhamos podendo estudar em obras dos primeiros séculos da imprensa” e também “apreciar em um

Mas, para resumir aqui, o fato é que há um princípio de construção em que aparece a ur-forma benjaminiana, por exemplo, de um caleidoscópio, uma invenção do século XIX, precedido pelo quebra-cabeças chinês, o que, por seus elementos justapostos não estarem a esmo, mas coerentemente em torno de uma ideia central era o verdadeiro ur-fenômeno do princípio de montagem como princípio *construtivo*. (p.102-105).

³⁵⁴SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales*, Diretor Editorial Antonio de Franceschi. Número 10, novembro de 2000.

³⁵⁵ FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira*, 1977, p.17.

³⁵⁶ MAIA, Virgílio. *Rudes Brasões. Ferro e fogo das marcas avoengas*, 2004, p.XI

³⁵⁷ Ibid., p.XII

gênero que parece haver chegado a extremos de gratuidade formalista, como o artista não refinado, o gravador direto do povo, aborda a madeira e resolve seus problemas.”³⁵⁸

O resgate da palavra primitiva em sua cunhagem na pedra é, como se sabe, a homenagem dedicada ao criador em *Avalovara*, o quadrado mágico “rupestre” em sua origem imemorial, ou uma *ur-forma*³⁵⁹ na origem da marca humana deixada em um fóssil, origem que embora polêmica quanto à sua historicidade, valida-se aqui enquanto afirmação do valor comum dado ao gesto manual que fica gravado (e poderia ser por um buril) desde uma impressão inconsciente aludida por Walter Benjamin ao se referir ao antigo narrador oral que imprime a marca da sua mão (do oleiro) no vaso de barro.³⁶⁰ Mas é importante destacar que desde o surgimento, esta palavra esculpida na pedra tem a marca similar à dos ferros no gado e aos gravados dos folhetos em xilogravura, definitivamente espelhada como antecipadora do gesto tipográfico. As letras aí estão gravadas a mão e ao contrário, mas já se utilizam do alfabeto ocidental, enquanto código de signos passíveis de leitura. Daí já aparecerem, como palavra volátil, dotadas do feitiço poético metafórico do pássaro e proliferando-se em nuvens de pássaros, como as páginas de asas imaginárias que se desdobrariam no objeto livro³⁶¹.

Já em *Guerra Sem Testemunhas* (1969) no capítulo sobre “O escritor e o livro”, e com relação à arte tipográfica, Osman discorre longamente sobre o Linotipo e sua importância como etapa da reprodutibilidade técnica do livro. Leila Lampe, estudiosa das relações entre tipografia e literatura e autora de um dos ensaios deste *Dossiê*, ressalta que “Osman Lins como bom entendedor do ofício e da importância deste mistério da impressão para a literatura, descreve nos ensaios de *GST* a complexa máquina de Mergenthaler, segundo ele um processo onde ‘o livro atinge a plenitude de sua evolução.’”³⁶² Com efeito, em *Avalovara* o relógio como máquina tipográfica, ao servir como objeto de arte alegórico para um tempo de repressão política, ilustra o conceito de Walter Benjamin de “mercadoria

³⁵⁸ FERREIRA, op. cit., p.20.

³⁵⁹ BUCK-MORSS, 2002, p.102-105.

³⁶⁰ BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. *Linguagem tradução Literatura*. (Filosofia, Teoria e crítica) Edição Tradução João Barrento. 1ª. ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2018, p.149.

³⁶¹ BUTOR, Michel. *Repertório*, trad. e org. Leyla Perrone Moises. Ver. Stella dos Anjos. SP: Perspectiva (Debates 103),1974. Butor menciona aí a idéia de Vitor Hugo em relação à arquitetura superior do livro, que esta é “como uma nuvem de pássaros, pois “ele pode estar em toda a parte e era pois de certo modo indestrutível.” Esta idéia coincide ao *Avalovara* concebido por Osman Lins como uma “nuvem de pássaros” (citação de Hugo como *readymade*).

³⁶² LAMPE, Leila. p.85 Tese

fantasmagórica”³⁶³, insignificante item fora-de-moda (quando fica anos guardado, fora-de-uso) para ser recuperado em sua significação literária e, principalmente, em sua origem artística musical detentora de unidade na multiplicidade: como tal, marca “um” tempo de liberdade simultâneo a “tempos” de múltiplas origens históricas, estéticas, econômicas, sociais e políticas.

No entanto a experiência de Osman Lins com o tempo especificamente se torna posterior à do espaço geométrico, com *Nove, Novena*, em 1966. *Nove, Novena*, como observou Benedito Nunes na época, trazia a simultaneidade de vozes narrativas muito semelhantes aos corais, em contrapontos musicais semelhantes aos barrocos, mas que também corresponderiam a grandes conjuntos de figuras geométricas cujo olhar, com bases em quadrados e círculos, poderiam ser percebidos notadamente em *Retábulo de Santa Joana Carolina*, em *Pentágono de Hahn* e em *O Ponto no Círculo*. Os sentidos de audição equivaleriam aos visuais. E quanto aos últimos ainda se poderia, além disso, detectar um forte indício de *construtivismo cubista* lembrando, com relação ao pentágono de *Nove, Novena*, a estrela pentagonal de Torres-Garcia, olhar geométrico que Osman Lins expande por toda *Nove, Novena*, o que o aproximaria deste genial pintor uruguaio, também enquanto “técnico primitivo”.

Figura 22: Estrela pentagonal, desenho, Torres-Garcia



Fonte: Catálogo *Joaquín Torres-Garcia: Geometria, Criação, Proporção*.³⁶⁴

De fato, este olhar que não é só cubista moderno mas também “construtivista universal”, seria um ponto comum entre estes artistas. Em Torres-Garcia, ele diz respeito a uma

³⁶³ BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de reprodutibilidade técnica”. In *Walter Benjamin estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

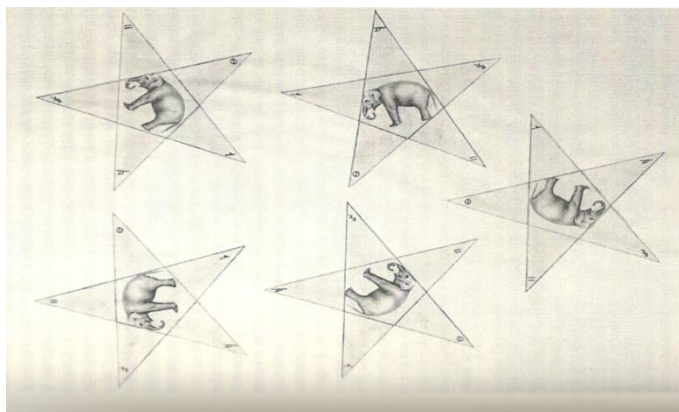
³⁶⁴ TORRES-GARCIA, desenho in Diaz, Alejandro, Joaquín Torres-Garcia Integridade da arte. Catálogo *Joaquín Torres-Garcia: Geometria, Criação, Proporção*. Produção Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil: 10 de setembro a 20 de novembro, 2011/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 3 de dezembro a 26 de fevereiro de 2012. Curadores Alejandro Diaz e Jimena Perera.

correspondência da geometria pentagonal estelar ao seu olhar “colorido”. Cito Torres-Garcia sobre as cores na figura do pentágono, a sua estrela pentagonal, aproximando-o principalmente das vozes na figura de *O Pentágono do Hahn* de *Nove, Novena*:

Sabemos [por lições anteriores] que, inscrita no pentágono podemos achar a estrela de cinco pontas, forma maravilhosa já que em todas as suas interseções podemos encontrar a medida harmônica. Pois bem, agora, se em cada uma das pontas do pentágono colocamos uma cor primária, teremos assim mesmo, nossa base quanto à cor: vermelho no alto, azul à esquerda, amarelo à direita e branco e preto nos extremos da base ; ou seja: os cinco tons sobre os quais fundamentamos a nova pintura contra-realista. E já se disse em outro lugar que os tons secundários ou complementários , ou sejam, o laranja, o violeta e o verde, devem utilizar-se só extraordinariamente já que deslocam à pintura de sua base firmemente classica³⁶⁵.

De fato, a estrela que se desdobra em estrelas que se deslocam em “O Pentágono de Hahn,” foram desenhadas semelhantemente por Maria Augusta Villalba Nunes³⁶⁶, prevendo o movimento temporal conforme os personagens se encontram no circo, numa visão pré-cinematográfica do conto enquanto suas estrelas pentagonais podem girar. Cada par de personagens expressaria, desta forma, uma cor, de acordo com as pontas das estrelas de Torres-Garcia, esta cor, por sua vez se desmancha em outras cores, e também emitiriam tons e contratonos de voz de acordo com Benedito Nunes. Uma riqueza de sentidos pictóricos em suas novas harmonias.

Figura 23: Desenho de Maria Augusta Villalba Nunes



Fonte: Maria Augusta Villalba Nunes³⁶⁷

³⁶⁵ TORRES-GARCIA, Joaquin Torres-Garcia: *Geometria, Criação; Proporção*, 2011/2012, p.658.

³⁶⁶ VILLALBA NUNES, Maria Augusta. Desenho dos pentágonos. In: ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. 2ª. edição. São Paulo: Ed. Appris, p.163.

³⁶⁷ VILLALBA NUNES, Maria Augusta. Desenho dos pentágonos in Andrade, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. 2ª. edição. São Paulo: Ed. Appris, p.163.

E, se, por um lado, sabe-se que Osman Lins buscava exatamente essa mesma harmonia de Torres-Garcia em sua luta contra o caos do mundo, por outro, as figuras geométricas por ele selecionadas, como a do pentágono, o retábulo e o círculo vão além do tempo em que são inscritas. Desdobrando-se um pouco mais esta idéia, chega-se aos deslocamentos do tempo ou aos anacronismos imagéticos ou até às constelações anacrônicas de imagens-pensamento. Ou seja, as palavras que as inscrevem nessas figurações geométricas narram-se, na auto-referencialidade dos “geometrismos” enquanto regras ou limiares narrativos, enquanto marcas definitivas de um gesto escritor.

Relendo *Nove, Novena* hoje, quero crer que os personagens em suas tramas, ao constituírem-se ângulos da figura de um pentágono, ou ao se encontrarem nas cenas de um retábulo, figura retangular, ou até como personagens detentores de olhares geometrizes de “tecnicos primitivos” em “O Ponto no Círculo”, equivaleriam a traços residuais dos personagens de uma trama arcaica, sobrevivências de tradições realistas. Portanto, enquanto signos gráficos seriam, pois, alusivos a resíduos cubistas de uma estrutura narrativa antiga com referência a personagens, ações e histórias antecedentes, ou a tramas que só se renovam dentro das “remontagens geométricas” com as quais ganham vida. Daí a grande inovação de “*Nove, Novena, Novidade*”, como bem definiria a coletânea, João Alexandre Barbosa na introdução à segunda edição (1975). É interessante perceber que o espaço em *Conto Barroco*, por exemplo, parece alegorizar as marcas entre letra e página ao apontar para uma dobra entre arte e mercadoria onde o sentido se desprotege, se esvazia, ou morre na cavidade do olho, na carroça vazia, nos tiros, nas fachadas, nos cortes narrativos que fragmentam a linguagem, tornando-se *buracos* narrativos ou espaços de negação a serem preenchidos provisoriamente por objetos de um desejo em deslocamento, substituições transitórias que provocam a ilusão barroca das construções cujo fundo falso se mostra na alternância dos termos da herança cultural. A dialética do vazio e do cheio dá espaço ao jogo das letras no papel, este “subterrâneo pulsante” que se antecipa então às alegorias da escrita em *Avalovara*.

Portanto desde o título, o livro tem este aporte novo, que busca o jogo referente às geometrias, aos transportes geométricos alusivos a outros limiares ou fronteiras retilíneas ou circulares, ora indicativas das diferenças significativas entre o pensamento de um e de outro personagem, ora de uma narrativa e outra, ora significando o traço dialético de união e corte entre uma e outra palavra. A presença icônica dos sinais leva para o meio das letras o que Walter Benjamin chamou de “imagens pensamento” para qualificar fragmentos narrativos que, em sua alusão figurativa, trariam cenas passageiras significativas a uma vida moderna,

efêmera, mútável.³⁶⁸ Ao mesmo tempo, um signo gráfico ainda não é uma imagem, mas também já não é mais palavra. Ele fica entre uma e outra, ajustando-se a uma nova realidade de signos em rotação, entre as etapas técnicas reprodutíveis, não só ao acompanhar as metamorfoses tecnológicas do livro, mas também indo à contracorrente delas. A propósito desse limiar, nota-se que a letra torna-se geométrica nos triângulos que já aparecem estilizados nas iniciais invertidas de Willy Mompou em *GST*, o que lembra muito de perto, apesar da distancia no tempo, as letras espelhadas de Augusto de Campos em *VIVAVAIA* (5) poema concreto agora exposto na exposição REVER do Sesc Pompéia em São Paulo. Para Osman Lins, o espelhamento das letras e a sua concretude geométrica enseja um possível diálogo com muitos poemas –palíndromos desta exposição.³⁶⁹

Figura 24: Poemas palíndromos



Fonte: foto minha

Ora, esta preocupação com um certo equilíbrio nas disparidades entre o desumano e o cósmico, a própria guerra e o caos, dentre outros motivos, é o que o faz admirar a arquitetura, sua tendência ao abstracionismo, ao espiritual, ao equilíbrio estrutural, e ao mesmo tempo, o que o leva às barrocolagens, comuns a Torres-Garcia. O fato deste uruguaio ter participado do grupo construtivista de *Le Cercle et le Carré*, de Van Doesburg e principalmente de Michel

³⁶⁸ ANDRADE, Ana Luiza. “Osman Lins e Torres-García: barrocolagens tipográficas com *Mércio* de Schwitters” in *A Semana de Letras da UFSC: idéias e(m) perspectivas*. Gaspari, Silvana de; Zandoná, Jair. (Orgs) Tubarão (SC): Copiart, 2015, pp.125-147.

³⁶⁹ CAMPOS, Augusto de. Catálogo da Exposição *Rever*. São Paulo, 5 de maio a 31 de julho de 2016, São Paulo: Sesc Pompéia, 2016.

Seuphor³⁷⁰, parece fazer dele um antecipador de Osman Lins em suas tendências geometrizaras³⁷¹. Deolindo Tavares, como fica indicado abaixo, traz Willy Mompou para inspirar os triângulos de Osman Lins:



Triângulos a partir dos quais WM se torna esse diálogo com um outro em Osman Lins, que muito faz lembrar o *Vivavaia* de Augusto de Campos, este outro que explode nas mil faces de um espelho literário. Fica claro em Osman Lins a evidência da letra como objeto espelhado desde a sua experiência tipográfica. Ora, os espelhos são evidenciados na literatura de Jorge Luis Borges como o agente primitivo da arte da impressão na direta associação com a imagem invertida, assim como as letras cunhadas nos tipos de chumbo: o espelho, além de gravar fugazmente cada imagem invertida, fornece, quase materialmente, a ideia da sua mútua independência: cada face, cada objeto, é como se fosse um caráter móvel, desligado dos demais e dinâmico, ao contrário da imagem estática e maciça fornecida pelas planchas de caracteres fixos, já então vulgarmente conhecidas e que não constituem segredo para mais ninguém.³⁷²

No Brasil, Machado de Assis foi o primeiro a chamar a atenção tanto para a mudança do livro, com a vinda do jornal, como para os espelhismos das letras invertidas da tipografia. Machado de Assis, tendo trabalhado numa tipografia em sua juventude, seria tão tomado pela paixão jornalística quanto crítico dela, apontando-a paradoxalmente como a nova “monetização da idéia”. Hoje, em comparação, já temos o e-book que imprime imagens eletrônicas das letras.

Mas, ainda na era da tipografia de Machado, ambas tipografia e imprensa se alimentariam da mesma corrente elétrica do pensamento, como ele bem coloca:

³⁷⁰ DIAZ, Alejandro. “Joaquín Torres-García Integridade da arte” *Catálogo Joaquín Torres-García: Geometria, criação*. Produção Fundação Iberê Camargo Porto Alegre, Brasil 10 de setembro a 20 de novembro de 2011/Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo Brasil, 3 de dezembro a 26 de fevereiro de 2012 curadores Alejandro Díaz e Jimena Perera. Alejandro Díaz comenta sobre a participação de Torres-García no grupo de tendências construtivistas e também como pioneiro no movimento e na revista *Le Cercle et le Carré*, p.29.

³⁷¹ ANDRADE, Ana Luiza. “Osman Lins e Torres-García: barrocolagens tipográficas com *Mércio* de Schwitters”, 2015, p.134.

³⁷² MARTINS, 1957, p.170.

O que era a imprensa? Era o fogo do céu que um novo Prometeu roubara, e que vinha animar a estátua de longos anos. Era a faísca elétrica da inteligência que vinha unir a raça aniquilada à geração vivente por um meio melhor, indestrutível, móbil, mais eloquente, mais vivo, mais próprio a penetrar arraiais de imortalidade. O que era o livro ? Era a fórmula da nova idéia, do novo sistema . O edifício, manifestando uma idéia, não passava de uma cousa local, estreita. O vivo procurava-o para ler a idéia do morto; o livro pelo contrário, vem trazer à raça existente o pensamento da raça aniquilada. O progresso aqui é evidente.³⁷³

Machado fala de uma “idéia” de livro que caía enquanto outra, a de jornal, “se levantava”. E portanto, não estaria longe da verdade ao admitir o aniquilamento parcial do livro pelo jornal, ao acrescentar o desmoronamento de sua arquitetura “que do clarão com que inundava os tempos e os povos, caiu num crepúsculo perpétuo” Machado adverte ao leitor ingênuo que “quem enxergasse na [sua] idéia uma idolatria pelo jornal teria concebido uma convicção parva”. Percebe-se assim que ele compartilha do ceticismo benjaminiano quanto ao progresso, apesar de também acreditar, com Vitor Hugo, na revolução democrática do jornal, que em suas alegorias de luz, prepararia esta nova democracia como a de uma “humanidade para saudar o sol que vai nascer”.

Seu pensamento é bem atual, quando se pensa que todo um século XX foi percorrido junto à arquitetura do livro de Mallarmé, pelo sangue negro da tipografia e da imprensa jornalística e que até hoje, ainda vivemos, nos inícios do século XXI, sob o signo deste grande mito democrático revolucionário. Para Machado, a vinda da fotografia revelaria, inclusive, a extinção de uma linhagem sanguínea *pari passu* à biogenética, da ciência, cujo fluxo sanguíneo propagador da memória dos antepassados naquele então se estancava, num corpo social, ao modo de um corte elétrico estéril, que ao invés de reproduzir uma continuidade como antes, era agora reprodutor de descontinuidades.³⁷⁴ Estas descontinuidades eram antecipadoras da imagem como o percebe Osman Lins.

Entretanto, a arte de imprimir do tipógrafo era espelhada, como na técnica cinemática, pois na transposição da imagem revertida da letra, exigia redobrada atenção à colocação de cada uma delas, em suas posições revertidas para que no espelho saíssem corretas ao sentido da leitura. Um erro tipográfico (bem mais fácil de cometer do que o digitado, dadas as dificuldades de encaixar à mão e visualizar as letras através do espelho) acarretava as “erratas” ou a folha final acrescentada das gralhas, ao leitor. E a “errata” era, com Benjamin, o resíduo da mão do oleiro no vaso de barro...

³⁷³ ASSIS, Machado, O livro e o jornal. In: *Obras completas III - Miscelânea*. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1992.

³⁷⁴ ANDRADE, Ana Luiza. “Entre o jornal e o livro” in *Transportes pelo olhar de Machado de Assis passagens do livro ao jornal*, Chapecó: Grifos, 1999, p.296.

Ora, este modo invertido de olhar as letras correspondia aos modos de ver e de ler contrários aos da maioria das pessoas: um modo espelhado. Em Machado de Assis, este modo vai coincidir ao seu olhar cruzado, um olhar que vai e volta, um olhar, a bem dizer, dialético, que enfoca as passagens destas letras como restos de uma escrita antiga, que, ao passarem a uma etapa técnica aperfeiçoada da escrita, acarretariam em passagens alegóricas para a modernidade. Ou seja, este modo de olhar duplo das letras e da escrita coincide ao trânsito cruzado de um olhar que dobra o tempo nas matérias ao possibilitar percepções críticas singulares machadianas. Ao passar da tipografia mais artesanal à imprensa industrial, seu próprio percurso biográfico, cuja via manual-industrial, de um contexto escravista a um republicano, ou mesmo do campo à cidade, torna-se crítico deste mesmo percurso exatamente como nos lados opostos do espelho da letra : um olhar que avança e volta atrás, indo, ao sentido contrário, da imprensa às origens tipográficas.

Por isso, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não à toa, Machado de Assis se refere ao homem como "uma errata pensante", resgatando os princípios de correção dos erros do tipógrafo, retornando à origem orgânica de uma impressão maquinica errada (a mão que fica ali impressa). O erro não sendo da máquina, o erro teria de ser do homem... O erro em *Avalovara* é humano, tanto que o relógio, *que é também máquina tipográfica*, falha, quando devia soar o tempo da liberdade... uma falha humana ou um retrato da desumanidade dos tempos? A meticulosidade e a artilosa capacidade artesã do tipógrafo em Osman Lins como “técnico primitivo” nele se unem para introduzir o erro, ou a imperfeição da tipografia, que por ser manual se torna muito provável... e, como a narração oral do contador de histórias, trata-se da marca da mão do tipógrafo que fica na página como a do artesão no vaso de argila, o modo da enunciação...e daí também trazer inclusive as marcas de envelhecimento de um tempo que apaga seus tipos, por exemplo, quando partes das palavras se tornam ilegíveis e o leitor precisa completa-las pelo sentido da frase.

Assim como as “erratas pensantes” também aparecem na ficção machadiana os “narizes de cera” ou as próteses, referentes claros às matérias impressas passíveis de correção no jornal como também seriam vistas enquanto traços equivalentes ao que poderia ser destacável no ser humano (hoje se diria “descartável”). Ora, estes traços, ao se multiplicarem, participariam, por assim dizer, das dobras de um pensamento que se veicula, por sua mobilidade, à proliferação das suas próprias diferenças, como na teoria leibnitziana aproximada à estética barroca, tendência característica aos jogos desdobrados entre imprensa e ficção. São frequentes estes jogos ficcionais em Machado de Assis, como num tabuleiro de letras da

escrita em cujos princípios orgânico-maquínicos residem a constante mudança das peças (como no xadrez) e junto com elas, as próprias regras do jogo.³⁷⁵

O que fica ainda por trás desta proliferação de erratas e de narizes, e que atua semelhantemente, destacável das matérias ³⁷⁶, é o constante desejo de correção e de aperfeiçoamento no homem, e o que exige a postura cronicamente insatisfeita de Machado de Assis, ao colocar na origem deste desejo nunca possível de ser localizada, todo o seu anseio, à semelhança de escritores que trabalhariam na contramão de uma história desenvolvimentista, melhor dizendo na troca de mãos, que significa atuar também como jornalistas, e o que acontece até hoje, desta outra ponta da modernidade.³⁷⁷ Ao desligar-se do uso corrente de um modo de produção orgânico para o industrial, o nariz-de-cera, expressão usada para designar um trecho que se soltava das folhas do jornal, era representativo do recorte maquínico da folha, com o mesmo caráter móvel da "errata", que ora se interiorizava, ora se exteriorizava em relação ao corpo, matéria destacável deste, ou mesmo “descartável”, dependendo exclusivamente das exigências do tipógrafo- escritor. E isso também ocorria com as passagens da própria imagem do livro em sua arquitetura, ou em sua arquitetura...

Para Osman Lins, a arquitetura em perspectiva do livro chega a ser análoga à extensão que franqueia ao leitor a distância da nave central ao altar mor de uma Capela. Em um artigo jornalístico a propósito ele discorre sobre um caderno em “A capela da Jaqueira”³⁷⁸ como

³⁷⁵ A respeito dos lances como jogadas de dados em suas séries em relação ao ponto de fuga, diz Deleuze: " Os lances são sucessivos em relação com os outros , mas simultâneos em relação a este ponto que muda sempre a regra, que coordena e ramifica as séries correspondentes, insuflando o acaso sobre toda a extensão de cada uma delas. O único lançar é um caos, de que cada lance é um fragmento. Cada lance opera uma distribuição de singularidades, constelação." In Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, SP: Perspectiva, 1998, p.62.

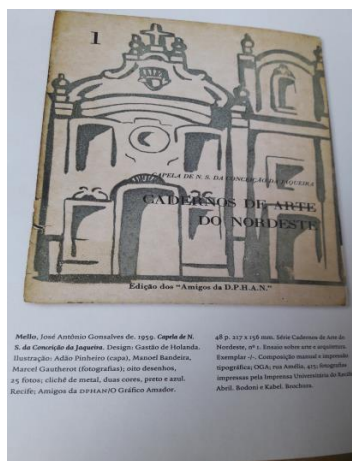
³⁷⁶ Lacan é recuperado no trabalho de Deleuze, *A Lógica do Sentido*, SP:Perspectiva, 1998,p.43. Na substituição dos objetos de desejo, o trajeto do nariz traça o circuito que retorna à pulsão, deslocando-se de Virgínia (o outro do desejo em *Memórias Póstumas*) ao chapéu (o objeto) e ao pó de rapé (a matéria, em *O Bote de Rapé Comédia em Sete Colunas*) Consultar o meu artigo em *Travessia* 34/35, sobre os deslocamentos do nariz e a sua significação., Ana Luiza Andrade, "Passagens de bond com Machado II do rapé à cadeira elétrica", in *Travessia- revista de literatura-n.34-35*, Ilha de Santa Catarina, jan-dez.1997, pp.39-57. O artigo introduz a peça em sete colunas de Machado de Assis, *O Bote de Rapé*, retrazendo as mudanças do labor à eletricidade e dos hábitos aos vícios.

³⁷⁷ Clarice Lispector recicla o mesmo texto "Um caso para Nelson Rodrigues" (*A descoberta do mundo* crônicas apresentação Vera Queirós, Rio de Janeiro: Francisco Alves,1994) "A Ponte Rio Niterói ou um caso para Nelson Rodrigues". In *A via Crucis do Corpo*, Nova Fronteira,1974, ou seja, repassa, como Machado, a matéria da crônica ao conto. No entanto esta ponte em específico parece uma auto-referência por ser a ponte entre a cidade (significando centro e literatura) e o subúrbio (a própria crônica, em sua derivação folhetinesca e melodramática, com Nelson Rodrigues) A retomada de Machado de Assis se torna mais clara quando em *Dom Casmurro* o autor se refere à história dos subúrbios como sinal dos tempos.

³⁷⁸ LINS, Osman. "A capela da Jaqueira" *Jornal do Commercio*, Recife, 14 de junho de 1959. In *Imprevistos de Arribação. Publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*. Andrade, Ana Luiza; Moreira, Cristiano; Dias, Rafael. (orgs) Navegantes: Papatera,2019,p.140.

contribuição sua a *O Gráfico Amador*, e aí pode-se perceber que o espelho dos tipos da letra, assim como a ilusória perspectiva do livro no caderno de Osman Lins, é o que se esconde entre seus cheios e vazios, entre a mão experiente e a inexperiente, do artesão: seus cortes e cicatrizes. Pois o resíduo simbólico do corte industrial impresso no caderno ficaria sempre como a cicatriz da mão do artesão na história mesma do livro (assim como na da Capela). Este olhar que sai de dentro de um ritual de leitura antigo, como num culto sagrado que se desperta à porta de uma igreja, ou, melhor ainda, *de uma capela*, monta-se em seus cadernos (como os *Cadernos do Gráfico Amador*) em suas folhas, na planta de um livro análoga à da capela. A referência ao corte aparece desde esse culto que se fazia, por outro lado, violador, quando as folhas, cortadas à medida em que lidas, trariam a analogia mallarmeana das páginas violadas pelo corta-papel equivalente à penetração do olhar do leitor ao apropriar-se do que lê. Mas ao contrário disso, Osman Lins já passa a ser o leitor desejoso de manusear as páginas de um livro fechado como entradas a uma capela entreabertas no caderno, pois já se pode entreler ou entrever essas novas aberturas através do corte industrial. Pode-se, de fato, manusear o livro nas cicatrizes, nas suas folhas soltas.

Figura 25: Capela da capa de Manuel Bandeira



Fonte: foto minha³⁷⁹

No artigo de Osman Lins do jornal, ele se refere a essa imagem da Capela da capa de Manuel Bandeira, o ilustrador, e conta toda a história a partir de um estudo feito por José

³⁷⁹ Esta capa com o desenho de Manuel Bandeira ilustrador se encontra em Cunha Lima, Guilherme. *O Gráfico amador As origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Editora, 2014, p.136.

Antonio Gonçalves de Mello. Esta capela na capa do caderno se confunde à do livro, com sua narrativa a ser desvendada.

A tinta negra de Natividade

De fato a ótica inconsciente desse “subterrâneo pulsante” feito de tinta negra chega a atravessar o corpo sensível dos escritos de Osman Lins. A palavra tipografada e alegorizada em *Avalovara* na “carcassa negra de Natividade”, a negra mucama da casa grande, guardiã da palavra *Inominada*, efetiva uma travessia, a de seu corpo morto enquanto carcaça da palavra, no processo alegórico em andamento do livro que se constrói como sendo *Avalovara*. Antonio Cândido observa que *Avalovara* não tem medo de se mostrar livro. E, de fato, essa visão de um livro em construção acaba sendo descoberta pelo leitor quando o corpo da negra mucama ao ser lido alegoricamente como a tinta negra dos tipos gráficos se tecendo nas palavras textuais, sem dúvida, mostra-se então como um dos níveis alegóricos mais enriquecedores da produção do livro: ela é o sangue negro que alinhava os fios de palavras nas fileiras que formam as linhas do texto. Com seu corpo morto, Natividade é a palavra duplicada na alegoria de um tipo-inseto que ressignifica a escrita de Osman Lins na imagem negra da tinta. Isso porque, tendo morrido na palavra escrita que se imprime, renasce da leitura do texto, ao sair deste “subterrâneo pulsante”, agora um subsolo textual-social, emitindo um “rumor de bilros e de louça, cheiro de mostarda e de amoníaco” de mucama de senzala da casa grande, novo encanto que se desperta esteticamente quando entre os espaços de um jogo vazio/cheio³⁸⁰ de uma ótica inconsciente vem à tona entre brancos e negros, fazendo com que se perceba a rendeira textual. Ao ser lida como tal, aproxima-se o leitor da artesanaria do livro: o corpo morto da negra percorre o texto como a palavra percorre as ruas da cidade e a página textual; sua função passa também a ser ornamental, pois vai além da simples costura das linhas nas páginas do livro *Avalovara*.

Por isso, o signo gráfico para *Nascida e Nascida*, (um círculo com um ponto no centro e dois traços que saem dos lados do círculo), designando aquela que também era a *Inominada*, por ser a personagem que não tem nome em *Avalovara*, de vez que seu nome coincidiria à própria palavra como unidade textual, muito provavelmente tenha sido “um desafio no

³⁸⁰ Li com muito prazer um relatório de qualificação muito inspirador deste tema justamente intitulado “Quase cheio, quase vazio: o gesto de Sara Ramo” de Carla F. Abrão de Barros, orientanda de Rosângela Cherem, da UDESC, Centro de Artes (CEART) do PPGAV/Mestrado, 2017.

processo de impressão.” A palavra em dissonância com seu contexto tradicional mas também contra o seu contexto tipográfico, inconforme aos padrões dos tipos. Esse desafio era o de um Osman Lins com a exigência d’*O Gráfico Amador*, ou seja, o de ir à contracorrente da palavra fácil, da palavra de consumo, ou resultante exclusiva de um padrão tipográfico. Destas marcas sensíveis na impressão, no ato de escrever ligado aos gestos do corpo, ao imprimir o sensorial, ou seja, os sentidos que unem o corpo à escrita, forma e conteúdo, a experiência de uma mão que sabe o que faz, emergem novamente, re-ligados ao antigo sentido de labor, de engenho, de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “O bando e o lobo” *Homo sacer O poder soberano e a vida nua 1*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: editora UFMG, 2005.

_____. Primera Parte “Os fantasmas de eros”, in *Estancias a palabra eo fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. “Notas sobre o gesto” in *Meios Sem fim; notas sobre a política*. Tradução Davi pessoa. Revisão da tradução Claudio oliveira. Belo Horizonte; Autentica Editora, 2015.

_____. Infancia e mistério. *Infância e História destruição da experiência e origem da História*. 2ª. Ed. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. *Categorias italianas*. Tradução Carlos Eduardo Schimidt Capella. Florianópolis: Ed UFSC, 2014.

_____. “Para uma ontologia e uma política do gesto.” *Flanagens*. Disponível em: <flanagensblogspot.com,br>. Acesso em: 1º abr. 2018.

ALENCASTRO, Luis Felipe, “Vida privada e ordem privada no império” in *História da Vida Privada no Brasil* vol. 2, coordenador geral da coleção Fernando Novais, São Paulo: Companhia das letras, 1997.

AMARAL LAPA, J.R., *Economia Colonial*, SP: Perspectiva, 1973, p.149.

ANDRADE, Ana Luiza, “Da casa do romance ao xadrez de casas: formas industriais /texturas culturais. *Revista Iberoamericana* vol.LXIV, nº 182-183 enero’ unio, 1998, pp.195-207. 2.

_____. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Passagens entre o livro e o jornal*. Santa Catarina/Chapecó: Argos, 1999.

_____. “Entre feitiço e fetiche.” In revista *Cult* , ano 5, n.48, 2001.

_____. “O livro na era da reprodutibilidade técnica: entre o livro de artista e *Avalovara*, *objet d’art*.” *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* n.24, Brasília: julho/dezembro de 2004, pp.113-131.

_____. “A linguagem da memória: jogos de (des)aparecer em Lins e Hernández” in *Linsescrituras: limiars da escrita osmaniana*, org. Elizabeth Hazin. 1ª. Ed. Rio de Janeiro; Vieira& Lent. CNPq, 2004, p.383.

_____. “Reciclagens do engenho. Osman Lins e as constelações de um gesto épico.” In *O sopro na argila* (Org. Hugo Almeida) São Paulo: Editorial Nankin: 2004.

_____. A casa do romance e suas séries industriais: *Avalovara* como *objet d’art*.

In *Olhares sobre o romance*. Maria Augusta Fonseca (Organizadora). São Paulo: Nankin Editorial, 2005, p.119

_____. “A casa do romance e suas séries industriais: Avalovara como objet d’art. In Fonseca, Maria Augusta (org) *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005

_____. *Outros perfis de Gilberto Freyre: dobras duras e doces do cotidiano do brasileiro*. São Paulo: Nankin, 2007, p.166.

_____. “Delírios, sonhos e gestos freudianos em *Domingo de Páscoa* de Osman Lins”. In *Interfaces em psicanálise e literatura*. Aguiar, Fernando e Guimarães, Beatriz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

_____. *Outros perfis de Gilberto Freyre. voltas duras e doces no cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2008.

_____. *Osman Lins: Crítica e Criação*. 2ª. Ed. Curitiba: Appris, 2014.

_____. “Poesia com barro: barro/co de bichos”. In *Coleções literárias* (Orgs) Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Maria Aparecida Barbosa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

_____. “Osman Lins e Torres-García: barrocolagens tipoéticas com *Mércio* de Schwitters” in *A Semana de Letras da UFSC: idéias e(m) perspectivas*. Gaspari, Silvana de; Zandoná, Jair. (Orgs) Tubarão (SC): Copiart, 2015.

_____.; Capela, Carlos Eduardo; Barros, Rodrigo Lopes (organizadores) *Ruinologias ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p.101.

_____. Gestos de ódio à pele escrita: o berro do chão, a cicatriz aberta. In: DEBIEUX ROSA, Miriam; MEDEIROS DA COSTA, Ana Maria, PRUDENTE, Sérgio (orgs.). *As escritas do ódio: psicanálise e política*. São Paulo: escuta, 2018.

_____. “A arte de fazer ruínas”. In: Catálogo Juliana Hoffman *Exprimível do vazio*. Projeto editorial, organização e texto. Alcides, Eneida e Cherem, Rosângela Projeto Gráfico Bianca Justiniano dos Santos Clarice Dantas Karine Joulie Revisão dos textos Equipe da Fundação Cultural Badesc tradução Osmar Yang Fotografias Philipe Arruda, Rodrigo Sambaqui Juliana Hoffman Clarice Dantas. Fundação Cultural BADESC, 2018.

_____. “Flavio de Carvalho e Gilberto Freyre: a memória, entre a sugestibilidade e o sonambulismo” in *Flavio de Carvalho, O berço da força poética*, org. Da Matta, Larissa Costa. São Paulo: editorial Alameda, 2019 (no prelo)

ANDRÉ Levy, *Novas cartas edificantes e curiosas do Extremo Ocidente por viajantes chineses da Belle Époque*, citado por José Roberto Teixeira Leite, *A China no Brasil, Influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*, São Paulo, Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lúcia; ANDRADE, Ana Luiza; DE ALMEIDA, Teresa Virgínia, Florianópolis: ABRALIC/Letras contemporâneas, 1997.

ANTELO, Raul. *O Objeto Textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil /texto confrontado com o da edição de 1711*. 3ª edição, Belo Horizonte: Editora Itatiaia/Editora da USP, 1982, pp. 75-76.

ANTUNES, Arnaldo ; Lazslo, Fernando; Silveira, Walter. *Luzescrita*. Encarte de instalação. Ri de Janeiro: Caixa Cultural, 2013.

_____. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARRIGUCCI Júnior, Davi. *O cacto e as ruínas* São Paulo: Editora 34, 2000, p.48.

ASSIS, Machado. *Obras Completas I*, RJ: Aguilar, 1992.

_____. *Obras completas*. vol II. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.

_____. *Obras completas III - Miscelânea*. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1992.

_____. “Casa Velha” (org. Ana Luiza Andrade). In: *Coleção Transportes pelo Olhar de Machado de Assis Volume 2*. Prefácio Ana Luiza Andrade “Passagens da casa para a rua”. Chapecó/Grifos, Santa Catarina: UNESC, 2000.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lucia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 65.

BAITELLO Junior, Norval. *Os símbolos que vivem mais que os homens*. São Paulo: Annablume, 2006.

BANDEIRA, Manuel. Poesia e prosa: volume 1 POESIA. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 521.

BARNET, Miguel, *Biografía de um Cimarrón*, México, Argentina, España: Siglo Veintuno Editores AS, 1971.

BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. Prefácio Gilberto Freyre. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1961, p.131.

BAUDELAIRE, Charles. “La Pipe” in *Les Fleurs du Mal, Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris; Gallimard, 1958.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas II. Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Tradução do alemão e seleção das variantes de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. 1ª. Ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *O Anjo da História* Organização e Tradução João Barrento. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Viniciu Mazzari. São Paulo: Civilização Brasileira/ 34 Letras, 2014.

_____. *Passagens I,II,III*. Ed. alemã Rolf Tiedemann. Organização Willi Bolle e Olgaria Matos; Tradução do alemão Irene Aron. Trad. francês Cleonice Pães Barreto; revisão técnica Patricia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução Claudia Abeling. 1ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p.85.

_____. *Walter Benjamin estética e Sociologia da arte*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Walter Benjamin Baudelaire e a modernidade*. 1ª impressão. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Walter Benjamin Linguagem Tradução Literatura* [Filosofia, Teoria e Crítica]. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2018.

BERGAMASCHI, Rosi. *Escrita, morte-vida. Diários com Lucio Cardoso*. Florianópolis: Nave/Nauenmbu Ciência & Arte, 2019.

BLANCHOT, Maurice. “O desaparecimento da literatura” *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.285.

BOAS, Franz. *A mente do ser humano primitivo*. 2a. ed. Trad. José Carlos Pereira. Petrópolis: Vozes, 2011.

BOSI, Alfredo, “Antonil ou as lágrimas da mercadoria” in *Dialética da Colonização*, SP: Cia das Letras, 1992.

BOLLE, Willi. Alegoria, imagem tableaux. In *Artepensamento*. Org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.419.

BRUSCKY, Paulo et alii. *Vicente do Rego Monteiro poeta, tipógrafo, pintor*. Recife: CEPE, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica; o ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia – Revista de Literatura* no. 33, 1996 (UFSC). Tradução Rafael Azize e Ana Luiza Andrade. Publicação original em *October* n. 62, p.3-41.

_____. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução Ana Luiza Andrade. Revisão David Lopes da Silva. Belo Horizonte/Chapecó: Editora da UFMG/Argos, 2002.

BUTOR, Michel. *Repertório*, trad. e org. Leyla Perrone Moises. Ver. Stella dos Anjos. SP: Perspectiva (Debates 103), 1974.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Portugal: Edições 70, 1980.

CALDAS, Waltércio. “A desconstrução da crítica estética na contemporaneidade”. Conferência pronunciada na Universidade Federal de Santa Catarina por ocasião da exposição sobre o Livro.

CAMPOS, Augusto de. *Catálogo da Exposição Rever*. São Paulo, 5 de maio a 31 de julho de 2016, São Paulo: Sesc Pompéia, 2016.

CÂNDIDO, Antonio. Prefácio a *Avalovara*. Melhoramentos, 1973.

CARDOSO, Lucio. “Lucio Cardoso (Patético): ‘Ergo meu livro como um punhal contra Minas’”. In: *Diários*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2012, p.729-730.

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790 a 1939)*. Rio de Janeiro: editora Record, 2008, p. 108.

CARVALHO, Flávio.. *Diario de São Paulo*, 26 de janeiro de 1956. Projeto de Doutorado *Flávio de Carvalho: Leitor dos Gráficos da Cultura* Orientação Raul Antelo, Florianópolis, novembro de 1999, p.178. Também em CARVALHO, Flávio. “O mapa da saudade, o primeiro mapa do mundo”. In: *Os Ossos do mundo*, 2014, pp. 71-81.

CARVALHO, Flávio. *Os gatos de Roma e Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. Transcrição de Larissa Costa da Mata. Também utilizo-me da tese de doutorado de Larissa Costa da Mata “Genealogia e primitivismo no mundo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina(UFSC), publicado agora com alterações.

CAVGILL, Howard. “ Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição”. In Benjamin, Andrew; Osborne, Peter (Org.) *A filosofia de Walter Benjamin. Destruição e Experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp.146-147.

CERTEAU, Michel de. *Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 12a ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p.78.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha* (Rayuela) 6ªed. Ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos/1* (1945-1966) Buenos Aires: Alfaguara,1994.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Critica 3*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

DAHER, Luiz Carlos. Aspectos expressionistas na obra de Flávio de Carvalho. In *Flávio de Carvalho Cem anos de um revolucionário romântico*. Centro Cultural Banco do Brasil/Museu de Arte Brasileira da FAAP. São Paulo: 1999, p.49.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago,1977.

DELEUZE, Gilles. “Del fantasma” *Logica del sentido*. Prologo Miguel Morey Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós Ediciones, 1989.

_____. *A Dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus,1991,

DERRIDA, Jacques. *Given time: I. Counterfeit Money*, Translated by Peggy Kamuf. Chicago and London: The university of Chicago Press, 1992.

_____. *Mal de Arquivo Uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes rego. RJ: Relume-Dumará,2001.

_____. *Demorar Maurice Blanchot*. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

DIAZ, Alejandro. “Joaquin Torres-García Integridade da arte” *Catálogo Joaquín Torres-García: Geometria, criação*. Produção Fundação Iberê Camargo Porto Alegre, Brasil 10 de setembro a 20 de novembro de 2011/Pinacoteca do Estado de São Paulo , São Paulo Brasil, 3 de dezembro a 26 de fevereiro de 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O interminável limiar do olhar. *O que vemos o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Cascas*. Tradução André telles. Entrevista Hana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FERREIRA, Ascenso, *Cuba Libre* (1955). *Poemas, catimbó/cana-caiana/xenhêném*, Recife: Nordestal, 1981.

FERREIRA, Ermelinda. O retrato perdido na origem da criação da obra osmaniana. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Editora da UnB, n.15, set-out, 2001.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira. A Imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*, trad. Jorge Coli, RJ: Paz e Terra, 1973.

_____. “Préface a la transgression”, *Dits et Écrits I*, Paris: Gallimard, 1994.

_____. “Nietzsche, a genealogia e a história” in *Microfísica do poder*, trad. org. e ver. técnica Roberto Machado, 13ª. ed., RJ: Graal, 1998.

FREUD, Sigmund. *O mecanismo psíquico do esquecimento*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. *O Mal-estar na civilização* Trad. Paulo Cesar de Souza São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar (Das Unheimliche) seguido de O homem de areia de E.T.A. Hoffmann*. Trad. Pedro Heliodoro Tavares e Ernani Chaves. *O homem de areia* Trad. Romero Freitas 1ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREYRE, Gilberto. *Retalhos de Jornais Velhos*. 2ª. ed. Revista e muito aumentada de *Artigos de Jornal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1926.

_____. *Nordeste. Aspectos da influencia da canna sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

_____. *Olinda* 2ª edição ilustrada por Luis Jardim. *Guia prático, Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira*. Rio de Janeiro; Livraria José Olympio Editora, 1944.

_____. *Casa Grande & Senzala*, 13ª. ed., [Brasília]: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

_____. Conferência proferida no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano na noite de 6 de março de 1955. In *Seis Conferências em torno de um leitor*. Prefácio de Gilberto de Mello Kujawski. Rio de Janeiro, 1965.

_____. *Assombrações do Recife Velho Algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

_____. *Ferro e civilização no Brasil*. Recife: Fundação Gilberto Freyre/ Rio de Janeiro: Record, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. In *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34 Letras, 2006.

GUARESCHI, Égide. Participei da banca desta tese de doutorado “A resignificação do poeta na figura do saltimbanco : Aldo Palazzeschi” Universidade Federal de Santa Catarina Pós Graduação em Literatura. Orientação Patricia Peterle. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 2018.

GUATTARI, Félix. *As três ecosofias*. Tradução Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papirus, 1900.

GOMES DE LIMA, Mario Hélio. Texto histórico analítico in *Cícero Dias uma vida para a pintura*. Coordenação Assis Filho, Waldir Simões de. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2001.

HANSEN, João Adolfo, *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

HERMÁNDEZ, Felisberto. *Obras Completas, vol II*, Mexico: siglo XXI , 1ª. Ed, 1983,2010.

_____.*Obras completas vol. 2*. Madri: Siglo XXI editores, 2011.

_____.*As Hortensias/Las Hortensias*. Edição bilíngue.Tradução Pablo Cordellino Soto Walter Carlos Costa. São Paulo: Grua, 2012.

HOLLIER, Denis. “Precipités surréalistes (à l’ombre du préfixe sur)”, Chenier- Gendron, Jacqueline (org) *Lire et le regard: André Breton & la peinture*. Collection Pleine Marge, n. 2, Lachenal & Ritter,1993.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

IMPELLUZO, Lucia, *Jardines y Laberintos.*”El Jardín de um poeta: Alexander Pope” Milán: Mondadori Electa,2006,p.92.

JÚNIOR, Rubens Fernandes. "Fotografia no Brasil e Modernidade". In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Tradução, organização , prefácio e glossário de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM,2004, p.24.

KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Massachussetts: MIT Press, 1993.Ver também Rancière, Jacques. *O inconsciente estético*. Monica Costa Neto. São Paulo: 34 Letras, 2009.

LACAN, Jacques. Seminário 24 : *L’Insu-que-sait de l’une s’aile à mourre*. Aula de 19 de abril de 1977.

_____.*Outros escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*: volume único. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilr,1997.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico amador as origens da moderna tipografia brasileira* .Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora,2014.

LINS, Osman. “Cadeira de balanço” . *Os Gestos*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1966.

_____. “Ornamento e Literatura I, II, III”. In: *Guerra Sem Testemunhas o escritor, sua condição, sua realidade social* São Paulo: Ática, 1969. (doravante GST)

_____.*Avalovara*. Prefácio Antonio Candido. São Paulo: Edições melhoramentos, 1973.

_____. “O escritor e o livro” in *Guerra Sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.
(doravante *GST*)

_____. *Nove, Novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *Nove, Novena*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

_____. In *Imprevistos de Arribação publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*.
(Org. Ana Luiza Andrade, Cristiano Moreira e Rafael Dias) 1ª. ed. Navegantes (SC):
Papaterra, 2019.

LISPECTOR, Clarice. Amor. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

_____. *A via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

_____. *A descoberta do mundo*. Apresentação Vera Queirós. Rio de Janeiro:
Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. 4ª. Ed. Ri de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LUKACHER, Ned. “Hanging fire: the primal scene in *The Turn of the Screw* in
Primal Scenes Literature Philosophy Psychoanalysis, Ithaca and London: Cornell
University Press, 1986, p.115.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Vítimas Algozes. Quadros da Escravidão*. Estabelecimento
do texto e notas Raquel Teixeira Valença. Introdução Floa Sussekind. Fundação Casa de Rui
Barbosa. São Paulo Scipione, 1991.

MAIA, Virgílio. *Rudes Brasões. Ferro e fogo das marcas avoengas*. São Paulo: Cotia,
Ateliê Editorial, 2004.

MATTAR, Denise. (org) *Flávio de Carvalho Cem anos de um revolucionário romântico*. São
Paulo: 1999.

MATTAR, Denise (curadoria). *Catálogo Cícero dias um percurso poético, 1907-2002*. Denise
Mattar curadora. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2017.

MEIRELLES, Cecília. Cinco poemas : I Casulo. *Revista Festa*: n.1, agosto, Rio de Janeiro,
1927.

MELO NETO, João Cabral. *Poemas Pernambucanos*. Recife: Editora Nova Fronteira/Centro
Cultural José Mariano/Sindicato da Indústria do Açúcar no Estado de Pernambuco, 1988.

_____. *Poesias Completas II*. RJ: Editora Nova Fronteira, 1988.

MEYER, Marise. *Folhetim: uma historia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Marco Antonio (Organização Introdução e Notas) *Correspondências Mario de
Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de
Estudos Brasileiros, USP, 2000.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Nouveau Roman*. São Paulo: Hucitec, 1986.

ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo Cubano del azúcar y el Tabaco*. Prólogo de Bronislav Malinowski. Barcelona: Ariel, 1973.

OTTINGER, Didier. “Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte” In: *Fundação Bienal de São Paulo XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e história de canibalismos*, v. 1/[curadores Paulo Herkenhorf, Adriano Pedrosa]. – SP: A Fundação, 1998.

OTTE, Georg, et alii, *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

PALAZZESCHI, Aldo. *Tutte le poesie*. A cura di e com un saggio introduttivo di Adele Dei. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2002, p. 935.

PANESI, Jorge. *Felisberto Hernández*. 1. El Caballo perdido de la infancia (el viaje, la casa y la economía) Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p. 13.

PARIKKA, Jussi. *Insect Media. An archeology of animals and technology*. Minneapolis/London: Posthumanities 11, 2010.

PASCOLI, Giovani. *O menino Pensamento sobre a arte*. Prefácio Raul Antelo e Patrícia Peterle. Tradução Patrícia Peterle. Coleção Atemporais. São Paulo: Editor Rafael Copetti, 2015.

PIGNATON, Clara. *Flavio de Carvalho fragmentos sobre a forma e o tempo*. Tese de doutorado. UFBA; Faculdade de Arquitetura, Programa de Arquitetura e Urbanismo, 2016.

RAMOS, Graciliano. “O fim do mundo” in *Infância(memórias)*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1992.

SCHNAPP, Jeffrey. “Art/Lit Combines ou Quando um cachimbo é apenas um cachimbo”. In: *Leituras do Ciclo*, org. Andrade, Ana Luiza, Camargo, Maria Lucia, Antelo, Raul, Florianópolis: ABRALIC/ Chapecó: Grifos, 1999, p. 47.

STARONINSKI, Jean. *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales*, Diretor Editorial Antonio de Franceschi. Número 10, novembro de 2000.

Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 24 de outubro a 15 e dezembro de 2002. Curadoria Maria Alice Milliet. Ministério da Cultura, p. 12.

TORRES-GARCIA, desenho in Diaz, Alejandro, Joaquín Torres-Garcia Integridade da arte. Catálogo *Joaquín Torres-Garcia: Geometria, Criação, Proporção*. Produção Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil: 10 de setembro a 20 de novembro, 2011/Pinacoteca do Estado de São Paulo , 3 de dezembro a 26 de fevereiro de 2012. Curadores Alejandro Diaz e Jimena Perera.

TORRES-GARCIA, *Joaquín Torres-Garcia: Geometria, Criação; Proporção*, 2011/2012, p.658.

VILLALBA NUNES, Maria Augusta. Desenho dos pentágonos. In: ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. 2ª. edição. São Paulo: Ed. Appris, p.163.

VIEIRA, Padre Antônio, Sermão XIV na Bahia, à irmandade dos Pretos de um Engenho em dia de São João Evangelista, ano de 1933.

WOOLF, Virginia. *Uma casa assombrada*. Tradução José Antonio Arantes. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1984.

_____. *O Farol*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ZANINE, Walter. *Vicente do rego Monteiro Artista e poeta. (1899-1970)*. São Paulo: Empresa das Artes, Marigo Editora, 1997.

ANEXO

Conto de Osman Lins³⁸¹

A casa

Recife, setembro - O portão ia ter a uma espécie de pateo acidentado, selvagem, para o qual olhavam muitos outros portões e onde habitualmente se queimavam detritos. Aí, além do mato rasteiro e do aveloz, havia inúmeros pés de baioneta, cujas fôlhas, eu, na belicosidade de meus cinco anos, utilizava como espadas contra imaginários rivais.

Murado, alegre (e agrandado na escala ampla da infância) era o quintal, com a figura, a vida cujos frutos eu devorava antes que amadurecessem, a romãzeira, o pé de manga e a pinheira – tôdas mortas, à exceção desta última, verde testemunha dos primeiros tempos, que não posso contemplar sem um quê de alegre gratidão.

E os quartos?... Recordo meu berço de arame, no segundo. E com êle, noites insones, a tela se aproximando de mim e afastando-se, meu dedo nos orifícios, caras surgindo na parede. Eu mal, delirando. Súbito, alguém chorando, o conhecimento nítido dos motivos daquele pranto e minha reação enfurecida e ingrata.

O terceiro: noites de estudo, luz forte, óculos escuros para não estragar a vista; a telha de vidro, o despertar para a primeira comunhão. Minha mesa negra: livros empilhados, um pano de croché enfeitando-a aos domingos, a gaveta de cheiro peculiar (odor de anseios, de segrêdos: aí guardava meu incrível diário de adolescente...) E, sobretudo, um episódio inesquecível: a noite que se sucedeu ao primeiro dia em que vi o cemitério. A verde elevação com lajes brancas perseguia-me, o ignorante sangue que palpitava em mim estava apavorado, informes fantasmas perseguiram-me. Queriam levar-me; eu não desejava ir, temia morrer! Chorei. Lembro-me daquele terror.

Ao primeiro, o da frente, estão associados os gemidos, o primeiro agonizante e o estado emocional do primeiro poema – que foi, justamente, a primeira dor... Acossaram-me aí as extraordinárias inquietações da Idade Nova: sensação de inutilidade, crítica do dia que vivera, antes de afundar-me no Sono, irrupção de força, sofrimento, febre, noites tumultuosas. E o rumor de passos na madrugada, acordando disformes angustias...

II

Sem suspeitar de nada, sem a mais leve suposição de que um afeto mudo e enternecido lhe prende a coisas tão inertes, estão retalhando o que para mim, é como um velho rôsto querido.

A frente moderna extinguiu as biqueiras - sob as quais ainda posso ver minha mão estendida, aparando gotas d'água no Inverno. E os velhos cômodos, cujas dimensões delimitavam sucessos muito antigos, estão sendo reduzidos ou ampliados: serão, dentro em breve, tão pouco familiares como um amigo que viveu experiências muito amargas ou experimentou prazeres demasiado intensos, a ponto de tornar-se quase irreconhecível.

Alargaram o corredor, tiraram-lhe as portas, cimentaram os tijolos vermelhos - e sorriem ao mostrar-me. Ignoram que temos muitas almas, que elas abandonam o corpo quando morrem suas idades e ficam vagando para sempre nos lugares onde amaram. Podemos encontrá-las quando retornamos à região do seu amor e vêmo-las entregues a divertimentos distantes ou velhas amarguras, com a mesma alegria ou igual sofrimento. Não sabem que ao modificar-se, por qualquer motivo, a geografia desses misteriosos países, a alma que os habita

³⁸¹ ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Cristiano; DIAS, Rafael (org.). *Imprevistos de arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*. Vol. 1. Navegantes: Paptera, 2019.

se atordôa. (Não ouve mais o éco com o qual dialogava em longos corredores, nem mais encontra uma porta que ressoava de modo peculiar, quando o vento a atirava de encontro aos batentes). Por muitos dias, erra nas vizinhanças, escorraçada pela geometria de utilidades que não compreende, mas com a apagada esperança de que cesse o pesadelo e tudo volte ao que era.

Vem porém o instante em que lhe aparece o corpo onde habitou. A principio, não o reconhece. Mas o pesar entrevisto nos olhos que fitam a transformação de seus dominios, é a mesma que ela sente: o mesmo desapontamento, o mesmo choque, o mesmo espanto.

Como órfã nele se abriga. Traz consigo o pêso de infinitas lembranças, de lágrimas, de sinos repicando, de gavetões, de réstias de sol. E em certas noites, se houver silêncio, poderemos ouvir um murmúrio de chuva, vozes amigas, o canto de um pássaro invisível ou os úivos de um cão morto, sôbre os edifícios de uma rua demolida.

Transcrição: Ana Luiza Andrade e Rafael Dias