

A BIBLIOTECA, A SOBREVIVÊNCIA E O SONAMBULISMO DA HISTÓRIA

THE LIBRARY, THE SURVIVAL AND THE HISTORICAL SOMNAMBULISM

Larissa Costa da Mata¹

Resumo: *Flávio de Carvalho, no relato de viagens Os ossos do mundo (1936), bem como na série de ficção-teórica “Os gatos de Roma/Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (Diário de S. Paulo, 1957-1958) dialoga com inúmeras disciplinas (a estética, a psicanálise, a antropologia, a literatura). Portanto, o seu pensamento se insere em um espaço híbrido constituído pela afinidade entre os mecanismos, e não pelos limites de um gênero. Dada a sua proximidade com a antropologia social inglesa e com a obra de Jacob Burckhardt, esses textos se remetem ao método do historiador da arte Aby Warburg de organizar a sua biblioteca e às colaborações deixadas por Edgar Wind no Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (1937; 1938-1939). Esses intelectuais recorrem à relação entre a antropologia e a estética para formularem uma noção gestual de imagem e de tempo como sobrevivência.*

Palavras-chave: sobrevivência; primitivismo; Flávio de Carvalho; biblioteca.

Abstract: *The Brazilian artist Flávio de Carvalho on the travel book The world bones (1936), as well as in his series of theoretical-fictional texts “The cats from Rome / Notes for the reconstruction of a lost world” (Diário de S. Paulo, 1957-1958) dialogues with various disciplines (aesthetics, psychoanalysis, anthropology, literature). Therefore his reflection occupies a hybrid space built by affinities and mechanisms and not by the limits of a genre. Carvalho had a close relation to the British social anthropology, besides the work of Jacob Burckhardt; thus his texts might also relate to the method of Aby Warburg, the German art historian, of organizing his library and to the texts by Edgar Wind on The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (1937; 1938-1939). All those intellectuals appealed to the partnership between anthropology and aesthetics in order to formulate a gesture notion of image and of time as survival.*

Keywords: survival; primitivism; Flávio de Carvalho; library.

¹ Pós-doutoranda júnior do CNPq junto ao Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira da USP.

Introdução

Amparando as reflexões contemporâneas acerca da abertura da literatura para outras disciplinas, bem como da proximidade entre o pensamento e a ficção, o artista brasileiro Flávio de Carvalho propusera em seus textos um campo de saber multifacetado, a psicoetnografia², ao mesmo tempo em que delineara a sua escritura por meio de um gênero híbrido que designamos, segundo a sugestão de Valeska Freitas, de ficção-teórica (FREITAS, 1999). A escolha por situar os seus textos entre a ficção e a teoria veio acompanhada pelo contato com a antropologia social britânica, proporcionando-lhe uma formulação anacrônica do tempo, à semelhança da leitura da sobrevivência por Aby Warburg e por seus herdeiros intelectuais como Edgar Wind. Como veremos, Carvalho, na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, publicada no *Diário de S. Paulo* entre 1957 e 1958, e Edgar Wind nas colaborações deixadas no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* se valeram de uma concepção de tempo que não se arma a partir do dado e da origem, mas da emergência de um *pathos* residual.

Ora, como Jacques Derrida nos recorda em “A lei do gênero” o termo “gênero” advém de *genos*, que designa a relação e a genealogia classificatória. Sempre que procuramos delimitar um gênero determinamos uma série de normas e de interditos, ordenando-o por meio da semelhança, da identidade, da diferença, do sentido, da verdade e da história. No entanto, a própria lei que o designa pressupõe uma “participação sem pertencimento”, a qual opera como uma sorte de “invaginação” no interior de suas margens. Portanto, todo gênero é tomado por um princípio de contaminação e, por consistir em uma *technè* das artes, consente que a literatura aflore, de fato, dessa mácula (DERRIDA, 1980).

Em concordância com esse paradoxo, Carvalho nos mostrará em seus textos já da década de 1930, como *O mecanismo da emoção amorosa* (1935-1938), que haveria um limiar poroso entre as atividades do cientista, do filósofo e do poeta, pois a imaginação atingiria alçadas mais distantes do que a mera pesquisa científica: “O método científico de investigação parece ser insuficiente para determinar as probabilidades de um acontecimento e as probabilidades de uma verdade; o instinto e a intuição poética, [sic] parecem, em certas circunstâncias, alcançar mais longe” (CARVALHO,

2 Em “A única arte que presta é a arte anormal”, publicado originalmente no *Diário de S. Paulo* em 1936 e transcrito por Valeska Freitas no catálogo da exposição do Museu de Arte Brasileira / Faculdade Armando Álvares Penteado em 1999.

1935-1938, s.p.). Por isso não seria descabido nos remetermos às séries que publica no *Diário de S. Paulo* desde meados da década de 1940 com o termo “ficção-teórica”, pois, de acordo com a lição nietzscheana seguida pelo artista, não haveria uma clara separação entre o pensamento e a verdade, a intuição e a filosofia.

Na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, Flávio de Carvalho constitui uma reflexão sobre a genealogia da arte e do homem primitivo perpassada por ciências diversas: a história natural, a antropologia, a filosofia, a psicanálise, sem deter-se nos protocolos de um texto científico, remetendo-se à “origem” dos conceitos de que se utiliza apenas parcialmente e mesclando-os à narrativa ficcional criada por ele. Nesse sentido, o artista perfaz o cruzamento entre a citação e o ato performativo de que falara Derrida, entre o ensaio e o relato (o *récit*), abolindo, conseqüentemente, as margens que separam o gênero do modo, bem como a literatura das outras disciplinas (DERRIDA, 1980). Em sua biblioteca variada, tanto na que deixa vestígios imaginários nas “Notas” como na real, hoje incompleta³, Carvalho incorpora obras como aquelas do antropólogo escocês Sir James Frazer⁴, herdeiro do conceito de sobrevivência de Edward Burnett Tylor, e do historiador Jacob Burckhardt, autor de *A cultura do renascimento na Itália* (1860)⁵, caras à *nachleben* warburguiana.

A biblioteca nômade

É conhecida a história de como Aby Warburg mantivera o acervo de sua biblioteca. Filho de uma família abastada de banqueiros, Warburg renuncia o seu direito de herança em benefício do irmão, em troca do abastecimento vitalício de livros. Dessa maneira, estrutura uma biblioteca monumental, composta principalmente por obras em alemão e em

3 Depositada no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), no Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas.

4 Atualmente encontram-se na biblioteca do artista somente os exemplares de *Mitos sobre a origem do fogo na América*, em tradução argentina (*Mitos sobre el origen del fuego en América*. Buenos Aires: Emecé, 1942), e *O ramo de ouro* (*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan and Co, 1933), embora tenha se valido do ensaio *Origens da família e do clã* (1922) em seu livro *Experiência n. 2* (1931).

5 Essa obra pode ser localizada na biblioteca de Flávio de Carvalho, no CEADE, em tradução para a língua inglesa: *The Civilisation of the Renaissance in Italy* (London: George Allen & Allen Unwin, 1921). O artista também era dono de um volume das *Reflexões sobre a história do mundo*, do mesmo autor em tradução castelhana (*Reflexiones sobre la historia del mundo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944).

italiano sobre temas diversificados dentro de suas áreas de interesse, como astrologia, psicologia do símbolo, festivais, religião e magia. Eram ordenados de acordo com um sistema infundável de classificação, constantemente modificado de acordo com o aprofundamento de suas reflexões (SAXL, in: GOMBRICH, 1986), fazendo com que esse espaço extraordinário compreendesse uma porção nada diminuta do universo babélico da biblioteca borgeana. Por conseguinte, sugeria um método de investigação que se distanciava da lógica cartesiana, em favor da produção de afinidades, ou seja, de um procedimento de leitura que, sem buscar uma afirmação da verdade, constituísse o saber a partir das aproximações fundadas em enigmas insolucionáveis, contra o princípio da analogia e da identidade do gênero. Como o projeto do Atlas Mnemosyne (1905-1925), a biblioteca warburguiana reflete o não-saber da imaginação, configurando-se em torno de um desejo imensurável de análise e por meio de relações que se mostram infinitas, pois as ideias e os conceitos, como as formas, migram e se perpetuam no choque entre as imagens e os textos (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Durante a ascensão do nazismo e após a morte de Warburg, Edgar Wind negocia a transferência do Instituto para a Inglaterra, o qual é instalado na Universidade de Londres em 1944. Os seus membros dão início à publicação do *The Journal of the Warburg Institute*, cujo primeiro volume é de 1937/1938, editado por Edgar Wind e por Rudolf Wittkower, e logo se associam ao *Courtauld Institute of Art*, mudança incorporada ao título do periódico a partir do terceiro número. O *Journal* contou com a colaboração dos editores mencionados, bem como de intelectuais proeminentes, como Ernst Gombrich, Erwin Panofsky e Gertrud Bing e possuía o propósito de ampliar o estudo do humanismo, promover uma instância de discussão comum aos historiadores da arte, da religião, da literatura, aos sociólogos, filósofos e antropólogos (MCGRATH, s.d., s.p.).

É também no segundo número do periódico que a conferência de Aby Warburg sobre os índios *pueblo* norte-americanos é publicada pela primeira vez; proferida no sanatório Belleuve, Kreuzlingen, em 1923, com o intuito de demonstrar que o autor havia recuperado as capacidades físicas e mentais, diante de um diagnóstico incerto, que oscilava entre a psicose e a esquizofrenia. Guardada sob os auspícios de Fritz Saxl, foi traduzida pelos editores da revista, embora lançassem ressalvas quanto ao conteúdo e ao caráter do ensaio (in: WARBURG, 1938-1939, p. 227)⁶. A experiência warburguiana esteve perpassada pelo contato dele com os indígenas, bem como

6 Publicada no Brasil em *História de fantasmas para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. (2015).

pelos estudos de Tylor e do antropólogo teuto-americano Franz Boas, com quem se encontrara na estada norte-americana (MICHAUD, 2004).

Graças à proximidade com a antropologia, adotou uma perspectiva temporal não somente delimitada pelos dados, mas também pelas marcas deixadas nos corpos, na memória. Ao mesmo tempo, isso fez com que o autor ampliasse o confinamento temático e geográfico da história da arte. Entretanto, se observarmos muitas das colaborações estampadas naquele periódico (ao menos de 1937 a 1973), podemos concluir que, apesar de a revista se propor a criar uma instância compartilhada por diversas disciplinas, a antropologia não é muito constante nas reflexões de Gombrich e Panofsky, por exemplo. De acordo com Georges Didi-Huberman, ambos teriam buscado a eliminação do *pathos* no conceito de sobrevivência e no estudo da obra de Warburg, o qual pode ser compreendido tanto como enfermidade mental, quanto como força dionisíaca, que não submete o tempo a uma forma estável (DIDI-HUBERMAN, 2002). O último deles, em *Aby Warburg, uma biografia intelectual*, não se deteve na enfermidade de Warburg e demonstrou uma compreensão da sobrevivência como “a vitalidade contínua da herança clássica na civilização ocidental” (GOMBRICH, 1986, p. 16), diversa da que nos valem neste texto.

A sobrevivência

O historiador da arte Edgar Wind foi especialista em iconologia do renascimento e discípulo de Erwin Panofsky, por meio de quem entrou em contato com Aby Warburg. Possivelmente, tenha sido o único herdeiro do intelectual alemão que pôde perceber que a história das imagens não é uma história natural, mas uma elaboração e uma construção metodológicas, guardando uma proximidade com o conceito de sobrevivência por Edward Burnett Tylor (DIDI-HUBERMAN, 2002)⁷. Como veremos, nas colaborações deixadas na revista do Instituto, bem como em *Arte e anarquia* (1963), Wind se utilizou do seu interesse pela arte e pela cultura do renascimento, propondo que a estética privilegie a atividade da imaginação sobre a vida, que a cultura consista em um complexo de sintomas e a origem esteja cindida por potências opostas.

7 A posição é diversa daquela apresentada por José Emilio Burucúa, para quem Gombrich teria sido o herdeiro que levou a cabo mais autenticamente o ideal de reviver a tradição clássica e o nascimento da modernidade, concebendo a *Nachleben der Antike* como a latência dos hábitos e das mentes dos europeus dos séculos 1400 e 1500 (BURUCÚA, 2003).

Em 1960, Edgar Wind, então professor da Universidade de Oxford, é convidado a proferir uma série de palestras no Reith Lectures, programa da emissora britânica de televisão BBC. Na primeira delas, intitulada *Arte e anarquia*, se mostra preocupado com um fenômeno que há muito havia sido alvo das ponderações de Walter Benjamin, o da exposição “excessiva” à obra de arte. No entanto, para Wind o fenômeno não se referia à proliferação das técnicas de reprodução, mas à banalização da experiência do público nos museus, a qual se tornara intensa a ponto de prejudicar a análise dos objetos contemplados. Wind se remete, ainda, ao modo como intelectuais como Wolfgang Goethe, Charles Baudelaire, o filósofo Platão e o historiador Jacob Burckhardt lidaram com a interferência da imaginação na própria vida. O autor atribui a Burckhardt a conclusão de que o declínio da distinção entre ambas se deva à compreensão de que o poder cinde os corpos. Por isso, o Estado não coincide com a origem, mas nos fornece um ponto de vista distinto do jogo e da simulação: é como uma obra de arte (WIND, 1967 b).

A compreensão não seria muito diversa daquela apresentada por Friedrich Nietzsche em *Genealogia da moral* (1887). Como nos recorda Michel Foucault, Nietzsche se vale de três termos diversos que se referem à noção de origem: *Ursprung*, que denota um sentimento de falta pelo passado, o desvendamento de uma identidade primeira, e *Herkunft* e *Erbschaft*, os quais, muitas vezes empregados pelo filósofo como intercambiáveis, apresentariam o sentido de “*proveniência*”, de “antigo pertencimento a um grupo” (FOUCAULT, 2007, p. 20). Embora não sejam predominantes na interpretação da genealogia pelo filósofo alemão, esses termos, nos recorda Foucault, não possuem exatamente o sentido de uma “herança sólida”, de “uma aquisição” que se procura preservar, mas quase funcionam como a presença de uma incompletude inevitável (FOUCAULT, 2007).

Ora, a menção a Burckhardt em *Arte e anarquia* recupera uma dimensão de impureza na origem e no Estado que se manifesta como a presença quase patológica do passado. Lembremos que esse caráter já estaria presente no renascimento na leitura de Burckhardt, no capítulo em que parodia Hegel. Para o autor de *A cultura do renascimento*, esse consistia em um período de tiranias na história da Itália, que recupera os mecanismos de controle e de insurgência contra o poder, contra a estabilidade e a segurança das cidades, característicos ainda do Império Romano. Por essa razão, os *condottieri* de cidades como Veneza e Florença (especialmente da última) agiam objetivamente em função de seus interesses políticos e econômicos, não se furtando ao direito de saquear, roubar, assassinar e conduzir guerras quando julgassem necessário (BURCKHARDT, 2009).

Contrariando o panorama político sanguinolento apresentado por Burckhardt, sabemos que a arte desse período era considerada, por historiadores como Giorgio Vasari e Johann Winckelmann, como caracterizada pelo seu equilíbrio, pela completude das formas e pelo apaziguamento das forças (DIDI-HUBERMAN, 2002). No entanto, as imagens estão atravessadas por tempos diversos e por sentidos que lhes são atribuídos pelos textos (daí a incompletude das obras, o fato de se caracterizarem pela *pulsacção*) e, por isso, não pode haver uma forma ideal sequer no retorno da arte clássica greco-romana.

Em *A cultura primitiva* (1871), Edward Burnett Tylor apresentava uma alternativa para duas abordagens sobre as culturas primitivas, a teoria progressiva de Gibbon e a degenerativa, do conde Joseph Maistre (RADIN, in: TYLOR, 1958). Embora Tylor aparentemente se inclinasse à predominância do progresso, a doutrina das sobrevivências revela que as culturas e os comportamentos não se constituem apenas em função de um componente histórico, posto que a *survival* (sobrevivência) consista em um hábito para o qual já não encontramos uma explicação plausível, mas que, ainda assim, repetimos indefinidamente. O antropólogo utiliza como exemplos certos jogos infantis, expressões incorporadas à linguagem como os provérbios e, sobretudo, as superstições; hábitos que persistem mesmo quando tentamos contê-los ou suprimi-los, visto não podermos justificá-los com a razão (TYLOR, 1958).

Por sua vez, com o seu conceito de *nachleben*, Warburg compartilhará com Tylor o interesse por iluminar os detalhes e a teoria da linguagem imitativa e emotiva, o fascínio pelos gestos e pelo sintoma. Visto que a sobrevivência possa ser compreendida como um nó entre dois tempos, um que se modifica e outro que permanece, o historiador da arte alemão se debruçará sobre a presença de uma realidade negativa, fora do uso e da época, cuja repetição é acompanhada por uma mudança que permite iluminar o presente (DIDI-HUBERMAN, 2002).

Foi justamente o dinamismo da história, o que Edgar Wind procurou enfatizar em suas colaborações no *Journal*, demonstrando uma concepção de renascimento como crise entre épocas, segundo a qual a religiosidade cristã estava atravessada pela pluralidade e pela viciosidade do paganismo. Esse fato, como recorda Wind em “Dürer’s ‘Männerbad’: A Dionysian mystery” (“O *Männerbad* de Dürer: um mistério dionisíaco”, 1938-1939)⁸,

8 Vale esclarecer aqui o significado do termo “mistério”, explicação dada pelo próprio Wind em seu livro *Pagan Mysteries in the Renaissance (Mistérios pagãos na renascença)*, cuja primeira edição é contemporânea à publicação das “Notas” por Flávio de Carvalho. De acordo

pode ser percebido por meio da sátira aos símbolos e da deturpação dos sentidos das alegorias do renascimento pelo artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528). O texto, que trata da obra *Männerbad* de Dürer, baseada em uma passagem da *República* de Platão, mostra uma perspectiva distinta do deus Dioniso, que também pode ser considerado a divindade da purgação e da purificação. Na figura, vê-se dois músicos, próximos a um homem bebendo vinho, e outro homem junto a uma torneira, cujo temperamento melancólico se deduz pela inclinação pela música. Para Wind, Dürer discordava de que a melancolia pudesse ser tratada com a bebida, e de que a arte e a água fossem uma fonte de inspiração, de acordo com a simbologia da renascença:

As palavras bíblicas “*spiritus ferebatur super aquam*” percorrem, na forma de *leitmotiv*, as teorias renascentistas da inspiração, que são às vezes ilustradas pela figura de um músico tocando uma flauta diante de uma fonte d’água. O desenho de uma cena comum de banho com músicos como inspiradores foi, portanto, uma metáfora particularmente efetiva para satirizar a teoria da inspiração corrente (WIND, 1938-1939 a, p. 271).⁹

Como vemos em outros textos, tais como “‘Hercules’ and ‘Orpheus’: two mock-heroic designs by Dürer” (“*Hércules e Orfeu: dois desenhos de Dürer de paródia cômica*”, 1938-1939), Edgar Wind percebia em Dürer o reflexo de um momento de transição na história do renascimento, marcado pela ascensão do protestantismo contra os valores da Igreja Católica e pela Reforma. O autor trata de uma obra do artista que recebeu dois títulos possíveis, *Die Eifersucht (O ciúme)* e *Der Hahnrei (O chifrudo)*, mas que é denominada de *Hércules* por Dürer em seu diário.

De acordo com Edgar Wind em *Hércules* já não se vê o herói clássico, “o assassino de bestas e monstros”, mas uma versão pouco eficaz do semi-deus, reconhecido somente por ter o galo como emblema. Isso esclarece como esse artista se confronta com os valores defendidos por Erasmus de Roterdã na *Adagia* (1500). Para Erasmus, o galo estava associado a esse herói por ser

com o autor, o mistério seria um procedimento de iniciação, ao qual poderia ser atribuído um sentido ritual, mágico ou figurativo, conotações que se misturaram no renascimento, em decorrência da própria secularização desse período, que também teve como consequência a transferência da figura cristã ao discurso pagão. Para o alemão, o mistério se relaciona ao silêncio em torno da época, e desvendá-lo significaria remover parte da obscuridade que circunda as imagens e as esculturas renascentistas (WIND, 1967 a).

9 Esta citação, bem como as demais cujo texto original estava em língua estrangeira, foram traduzidas pela autora deste ensaio.

um símbolo da eloquência e desfazer a discórdia pela mediação com a linguagem. Igualmente, os trabalhos de Hércules deveriam ser compreendidos como “obras do espírito”, as quais proferem a fé humanista na filologia e no poder da palavra de aniquilar os monstros da imaginação, com o intermédio da racionalidade. Erasmus responsabilizava os luteranos como Dürer por destruírem a cultura do humanismo. Em contrapartida, o artista alemão se utilizava do galo como signo da tagarelice, na defesa do ideal protestante com as obras *Hercules germanicus* e *Hercules galicus*, gravuras que antecipam, em 1496, os conflitos entre os mediadores e reformadores da Revolução Protestante, que aconteceria apenas em 1517 (WIND, 1938-1939 b).

Desse modo, identifica a ambiguidade de tempos na linguagem da arte, que titubeia na sua unicidade representativa (das alegorias, das imagens, dos signos), para se tornar cada vez mais híbrida e esvaziada de referencialidade. Além disso, Wind perfaz as suas conclusões em ambos os ensaios reconhecendo que a imagem não fala sem o texto, posto que ambos mantenham entre si uma relação de comentário, em que passam a repetir o nascimento de um texto anterior, tornando a interpretação produzida pelo contato inesgotável (FOUCAULT, 2000). Isso porque, como sabemos, o humanismo procurava restaurar a antiguidade fazendo com que as ruínas das obras renascessem dos textos, como se pode comprovar pela interpretação das fronteiras entre a pintura e a poesia formulada por Gotthold Ephraim Lessing a partir do grupo escultórico *Laocoonte* (LESSING, 2011). Nesse jogo de traduções entre figura e linguagem escrita, poetas e pintores se diferenciariam, dentre outros fatores, pela facilidade ou pela dificuldade que cada um apresentaria quanto à execução e à inventividade das obras, sendo o segundo aspecto, para o poeta, fruto de maior elaboração.

Vale recordar que Warburg compreendeu a sobrevivência como a permanência de uma linguagem gestual e patética da arte antiga, como uma resistência instintiva e sublime. Horace Walpole, romancista inglês de que nos fala Wind em “‘Borrowed attitudes’ in Reynolds and Hogarth” (“Empréstimos de atitudes em Reynolds e Hogarth”, 1938-1939), defendeu o pintor Sir Joshua Reynolds (1723-1792) das acusações de plágio a partir das características do seu retrato. Quando Reynolds se tornara mais célebre, passou a conceber a reprodução dos gestos como o privilégio neoclássico dado à imitação dos antigos, procurando aprimorar as imagens anteriores e favorecer o reconhecimento dos modelos. Embora até aí a leitura de Wind aparentemente remeta aos mesmos procedimentos dos velhos mestres na história da arte, como Winckelmann, o autor recupera a sagacidade do artista inglês ao perceber que as remissões a outras pinturas repelem um defeito, um sintoma, justo aquilo que o modelo desejaria disfarçar:

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

Ora, Edgar Wind concebe, assim como o artista Flávio de Carvalho com os seus “gráficos da cultura”, a sobrevivência como um modelo cultural, diverso daquele natural proposto por Sir James Frazer em *O ramo de ouro* (1890), obra em que investiga o culto de deuses vegetais Diana, Perséfone e Dioniso e a crença antiga e primitiva no poder da magia de modificar o curso da natureza. Se Carvalho observa a intervenção contínua do tempo nas formas da estética, nos traços retos e paralelos, no sorriso das estátuas, Wind resgata a condição bipolar do poder, graças ao exemplo do culto dos reis mágicos dado por Frazer no livro mencionado. Em “O deus-criminoso” (1937), o historiador da arte alemão retoma a sobrevivência dos rituais de sacrifício do deus de algumas culturas primitivas, que substituíam os “reis mágicos” por bodes expiatórios, em geral um criminoso, o que supostamente mantinha a eficácia do sacrifício. A sobrevivência desse ritual perdura nas formas de punição adotadas pelos Estados (antigos, como o Império Romano, mas também nos modernos) que assassinaram os criminosos através de procedimentos cruéis, empregando, por conseguinte, uma forma de violência organizada que é característica da guerra e dos antigos sacrifícios (WIND, 2012)

Quando o Estado se apropria de uma forma de semelhança cósmica ou extrassensível para inseri-la nos próprios mecanismos, ele mesmo assume o papel de criminoso, pois adota, como parte de si, um elemento que deteriora e recusa os meios de que se utiliza. Isso porque o sacrifício se reporta ao tempo da *festa*, quando não se sabia a diferença entre o prazer de celebrar e o de ferir, recorda-nos Nietzsche em *Além do bem e do mal* (1866). No entanto, essa forma de “sobrevivência invertida” do assassinato de bodes expiatórios pode vir acompanhada de outro comportamento deturpado, o de cultuar os criminosos que saem impunes¹⁰: “[...] O deus-criminoso apenas estimula e já não expia a viciosidade das massas. Nós

10 Edgar Wind menciona os exemplos de Al Capone e do prefeito nova-iorquino James (“Jimmy”) Walker (1881-1946), mas podemos inferir que qualquer semelhança com os acontecimentos da política brasileira atual não é mera coincidência.

invertemos o procedimento dos nossos ancestrais: eles costumavam ridicularizar o criminoso e então matá-lo; nós o cultuamos profundamente – e o deixamos viver” (WIND, 2012, p. 133).

Ora, segundo uma interpretação diversa, a sobrevivência pode também adquirir um caráter político, o que Georges Didi-Huberman (2009) nos esclarece por meio de uma metáfora sobre a luz: se essa luz é tão intensa quanto à emitida por um holofote portado pelo “chefe”, oblitera o olhar e a capacidade crítica das massas. Se, todavia, pisca como aquela dos vaga-lumes, pode ser associada a um exercício político anti-institucional, a uma atuação que não se estagna. Nesse sentido, o fascismo e a democracia (que cultuam as representações de políticos criminosos) tangenciam-se, reduzindo as imagens aos processos de submissão e os corpos aos corpos submissos. Portanto, a luz bruxuleante dos vaga-lumes oferece-nos uma dimensão da sobrevivência como gesto, como aquilo que pode ser cooptado pelo aparelho de Estado e apreendido por uma concepção de imagem que privilegia a fixidez e a representatividade. O gesto caracteriza a atuação ética do sujeito e a linguagem do primitivo, nos mostra Carvalho nas “Notas”. Portanto, já não se trata somente de uma questão da estética, na medida em que o estatuto da imagem assume um valor de uso, torna-se um dispositivo do aparelho político.

O sonambulismo da história

A aproximação entre Flávio de Carvalho e a escola inglesa, da qual deriva Edgar Wind, parte de um exercício de imaginação, que procura tornar evidente a operação por meio da qual o presente (o da crítica atual de Carvalho e do modernismo brasileiro) se arma a partir de um passado que, contudo, não está livre de contradições, quando a *história* – que prolifera fundações, impérios e dá vazão ao luto – deve ser substituída pela memória – em que o tempo perdura como acúmulo e o conhecimento se faz pela intuição. Nesses termos, cruzamos o arquivo e as bibliotecas imaginárias e a real, bem como a passagem de Carvalho pela Itália em dois momentos: quando viaja à Europa para participar do Congresso de Psicotécnica em 1934, e quando desfila o seu traje de verão masculino em Roma em 1956, após a publicação da série “A moda e o novo homem” no *Diário de S. Paulo* (1956)¹¹.

Como sabemos, da viagem de 1934 resulta *Os ossos do mundo* (1936), relato teórico-ficcional, autobiográfico e ensaístico de sua viagem pela

11 Flávio de Carvalho desfila o *New Look* (o traje de verão masculino) pelas ruas de São Paulo em 1956, o mesmo que portava na sua exposição na Galeria L'Obelisco, em Roma, ainda naquele ano (STIGGER, 2010).

Europa, bem como uma série de entrevistas com intelectuais das vanguardas internacionais publicadas na imprensa brasileira: Roger Caillois, André Breton, e muitos outros. Carvalho adota nesse livro uma perspectiva similar àquela dos surrealistas etnográficos, a qual deslocava o estranhamento normalmente atribuído às culturas primitivas para a antiguidade europeia, realizando uma “nova teoria da história”, uma investigação arqueológica das emoções e dos traumas ancestrais magicamente reproduzidos pela arte.

No capítulo “Madona e ‘bambino’”, podemos perceber reminiscências ao matriarcado, presente igualmente no estudo inédito *O mecanismo da emoção amorosa*, cuja primeira versão se trata da conferência apresentada em Praga em 1934. O interesse, como se sabe, consistiu em um ponto em comum com a antropofagia de Oswald de Andrade, tanto no manifesto de 1928 como na tese *A crise da filosofia messiânica* (1950). Para Carvalho, a defesa da família, que deixa os seus resquícios nas pinturas renascentistas da *madona* e do *bambino*, poderia ser vista como um argumento contra os governos centralizados no eixo unitário do chefe de Estado. A sua defesa do celibato antropofágico viria acompanhada pela exaltação do matriarcado em contraposição à virilidade do totalitarismo¹², lembrando-nos da dimensão política da sobrevivência, a qual privilegia a identificação entre a imagem do chefe e o sujeito comum.

Carvalho narra, naquele capítulo, as impressões deixadas por Veneza, em especial pela praça de São Marcos, notadamente perpassadas pela leitura do historiador suíço Jacob Burckhardt¹³. A cidade estaria marcada pelo mundanismo e pelo catolicismo fervoroso, quando o poder do clero e os crimes que mantinham o vínculo entre poder papal, Estado e magia continuavam em voga. A praça de São Marcos recorda essa antiguidade perdida, aliada ao apetite provocado pela imagem da Catedral, semelhante às esculturas de pão dos internos do hospital do Juqueri, expostas no Mês dos Loucos e das Crianças, organizado por Flávio de Carvalho e pelo médico psiquiatra Osório César em 1933.

O raciocínio sobre a tradição de representar o Jesus Cristo menino e a sua progenitora é suscitado pelo artista Sandro Botticelli (1445-1510), o

12 Cf. o autor em um texto publicado na revista *Vanitas* intitulado “Os ditadores, a fecundidade e a guerra” (CARVALHO, 1935).

13 Apesar de não encontrarmos indícios diretos da leitura dessa obra nos textos de Carvalho, tais como citações, nem em *Os ossos do mundo* nem nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, o volume datado ainda de princípios da década de 1920 e o foco nas pinturas da *madona* e do *bambino* sugerem a presença desse historiador na obra de Carvalho. Vale mencionar que Burckhardt também lidou com essa mesma tradição em seu livro (BURCKHARDT, 2009).

último grande nome dos primitivos italianos, por mesclar em suas obras o temperamento clássico e a emotividade africana e legitimar o domínio do conteúdo sobre a forma. Botticelli traria com eficácia, em suas telas, os corpos opulentos e os seios fartos das *madonas*, figurações de um desejo quase antropofágico de devorar, característico dos italianos:

[...] Parir e comer, um sem dúvida como complemento do outro. Tem-se a impressão de que os italianos comeriam de boa vontade até mesmo os *bambinos* paridos pelas mulheres de seios volumosos, e a gente sente que os próprios seios volumosos preencheram uma função racial de primeira grandeza (CARVALHO, 2014, p. 126-127).

Mostra-se, nesse sentido, de acordo com Georges Bataille, para quem a relação que estabelecemos com o olho (seja no corpo humano ou no animal) está entre a atração e a repulsa, fundamentada no desejo de devorá-lo e no horror de romper-lhe a membrana e encontrar o seu conteúdo viscoso. A dubiedade desse órgão, considerado o objeto da consciência, o espelho da alma, o situa em um “ponto cego” entre ser ou não ser civilizado, evocando o sentimento predominante de estar distante das margens determinadas por qualquer lei e dos limites impostos pela moral e pela razão (BATAILLE, 1929).

Por outro lado, Carvalho se remete, ainda, a toda uma tradição presente na pintura renascentista de retratar não somente os mortos, como os familiares das pessoas proeminentes na burguesia italiana, como o estadista florentino Lorenzo de Medici, incluído no afresco pintado por Domenico Ghirlandaio na Capela da Santa Trinita em Florença. Carvalho capta, igualmente, o fato de que, na passagem dos retratos da *madona* e do *bambino*, nas pinturas e afrescos das igrejas italianas, nos retratos da burguesia, ainda permanece o valor de culto. Isso não é muito distante do que Warburg afirmaria sobre a capacidade dos retratos florentinos de recuperar um conflito primordial entre a vida que pulsa e a morte que consome completamente a força daquele que é representado, pois o retrato encerra em si a “divinização” de um culto (WARBURG, 1992). Como Carvalho não deixa de observar, o culto divino persiste nos retratos familiares na Itália, sobretudo, como um indício do contexto político dos anos 1930 e do poder de Benito Mussolini.

Não é por acaso que a parte inicial da série das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, intitulada de “Os gatos de Roma”, se inicie com os traços deixados pelo presente de Carvalho, o da cidade e o da passagem por aquela cidade em 1956, para por fim ressignificá-lo como o retorno

do passado: da floresta, do primitivo e do Império Romano. Esse passado de alguma maneira remete também aos anos 1930 e, por conseguinte, ao movimento modernista brasileiro, quando o artista dialogou com a antropofagia sem aderir ao seu intuito nacionalista e sem medir esforços para a internacionalização da arte brasileira, por meio do contato com abstracionistas como Jean Hélion e Ben Nicholson, depois convidados a participarem dos Salões de Maio.

Nesses textos, Carvalho nos apresenta duas concepções diversas do tempo que se confrontam e se interpenetram. A primeira delas o reconhece como um todo irregular, coberto de fissuras e de começos incessantes, em que prevalecem o silêncio e os gestos e que se define no constante cruzamento com o espaço, interrompendo-o com a sua força e fazendo emergir a estética. A segunda concepção é a histórica e se manifesta por meio do que o autor denomina de “força histórica” e de “forças fundamentais da história”, noções em que inclui não somente o cristianismo, como o próprio Império Romano. Fazem parte dessas forças algumas manifestações estéticas como o Gótico e o Barroco, perpassadas pelos resquícios de viciosidade e luxúria, os quais nem o Estado, nem a Igreja puderam eliminar (CARVALHO, 1957 d). Desse modo, o cristianismo, nos afirma Flávio de Carvalho, estabelece com o Império Romano uma relação de sucessividade e de concomitância, como dois presentes que se interpenetram (CARVALHO, 1957 c).

O indivíduo é dominado pela necessidade de expiar um sofrimento que não é só o seu, mas deriva de feridas milenares e de um eterno conflito de domínio e subjugação do qual não consegue se libertar. Por sua vez, a arte joga com a angústia, ao mimetizar os corpos e movimentos, captando deles os contínuos renascimento e dissipação. Os homens e mulheres que circulam pela cidade de Roma possuem o porte de estátuas, como se surgissem das “páginas de um livro da história” de “2.000 anos atrás”. Os resquícios desse tempo antigo poderiam ser encontrados na fisionomia, no sorriso e no andar, remetendo a um começo silencioso que não pode corresponder à história (pois essa encontra na língua e no Estado as condições de existência), distribuindo-se tanto nos seres humanos, como nas obras de arte:

[...] Esse importante sorriso já existia no início do arcaico e a sua influência na península torna-se preponderante, marcando a expressão do habitante através de milênios e se distribuindo em diversas formas pela escultura e pela pintura. O próprio sorriso da Mona Lisa, de Da Vinci, é um derivado do importante sorriso arcaico e se associa tanto ao sorriso feminino da célebre Kora, do Museu da Acrópole, como ao sorriso masculino do Kouros, de Kalyvia. [...] (CARVALHO, 1957 a).

O sorriso arcaico das esculturas da antiguidade permaneceu na Itália e em outros países europeus como a Alemanha, a França e a Inglaterra, indicando a importância arqueológica de Roma. O riso, assim como a dança e o gesto, apresenta algo de frenético, de sentimento transbordado e incontrollável, como um sintoma, que realça as “emoções efetivas e bipolares reveladas em uma cultura como experiência básica da vida social”, em consonância com a *pathosformel* warburguiana (BURUCÚA, 2008).

Por outro lado, Carvalho elabora a sua noção de “sonambulismo histórico” para contemplar, justamente, esse hiato que se inscreve nos corpos, nos espaços, e que não cabe no curso linear do tempo, como se remetesse a *Aion*, e não a *Cronos*. Cronos, o grande titã, pai de todos os deuses da mitologia grega, funda o tempo que cresce e é devorado a cada instante, engendra as ruínas romanas, deteriora os templos e os teatros como o Coliseu, esfaca o sorriso de Niké, mas também enruga, petrifica e enfraquece os corpos. Por sua vez, *Aion* é o tempo do jogo, o qual ignora as leis exteriores (portanto, a-moral). Estende-se em uma linha reta e finíssima, mais delgada que o próprio pensamento e que o instante, aludindo ao fluxo, aos retornos. Igualmente, perfura o presente, criando as bordas que não limitam senão uma área sem molde definido (DELEUZE, 2007). Esse ser que jamais assume a sua finitude é como o primitivo de que trata Flávio de Carvalho, um compósito de sintomas, de transformações que, ora disfarça a sua instabilidade, ora se configura em uma máscara de estranheza.

Em Vila Júlia, bairro de Roma, as sensações provocadas pelo tato e pelo olfato despertam o *Aion* e, por isso, no percurso podemos aspirar “o perfume exalado pela vegetação”, contemplar a “tranquilidade do céu azul” e nos confrontarmos com a companhia do sexo oposto. Lembremos que o que o autor denomina de “bipolarização dos sexos” refere-se a um começo híbrido, onde o elemento masculino e o feminino lutavam incessantemente, já presente em “A moda e o novo homem” (1956). Em Vila Júlia é prejudicial participar de discussões com o “cocheiro do fiacre”, inspirar o odor da gasolina e estar atento aos motores ruidosos dos meios de transporte, pois essas atitudes poderiam perturbar a emergência da seta de *Aion*, o sonambulismo histórico:

[...] A emoção estética não é explicável por um raciocínio lógico ou pertencente ao mundo imediato da vida e da consciência... e não deve-se [*sic*] tentar fazê-lo sob pena de desperdiçar um precioso tempo sem resultados. A emoção estética deve ser considerada como uma brecha nas malhas da consciência e do mundo organizado e estabelecido, como um rompimento do dogma diário: *é como abrir uma janela para um outro mundo* (CARVALHO, 1957 b – grifo nosso).

Com o seu conceito de “emoção estética” Carvalho consegue captar a dimensão que o trágico proporciona na filosofia nietzscheana, que em sua versão dionisiaca transforma o sujeito em um *meio* que cria, reproduz e constitui os fenômenos estéticos, abrindo a visão para uma potência que ultrapassa a figuração e a forma, oferecendo-se como um começo bipolar. Não nos esqueçamos de que a tragédia consiste no anti-gênero por excelência — princípio fundador e impuro da literatura, pois emerge do limiar entre a música, a dança, a escritura e a *performance*. Os textos de Flávio de Carvalho clamam por esse arcaísmo, anterior às instituições, no qual a separação entre as artes era maleável, pois o primitivo carvalheano — antes da linguagem e da escrita — fazia do seu corpo um instrumento para registrar a memória antiga, fundindo-se ao *corpus* (textual) do artista. Quando investigado em sua tessitura, recuperando-se o movimento potencial de sua biblioteca ao confrontá-la com outros arquivos, com outros textos, abole-se a hierarquia da história sobre a imaginação e esse *corpus* passa a emitir, assim como o estudo das imagens para Edgar Wind e Aby Warburg, o sentido do contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. Ceil. Friandise cannibale. *Documents*, n. 4, p. 215-216, 1929.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*. Um ensaio. Tradução de Sérgio Tellaroli. Introdução de Peter Burke. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURUCÚA, José Emílio. *Historia, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Las Pathosformeln* de lo cómico y el grabado europeo a comienzos de la modernidad. Palestra proferida na École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2008.
- CARVALHO, Flávio de Rezende. *O mecanismo da emoção amorosa* (datiloscrito). 1935-1938.
- _____. Os ditadores, a fecundidade, a guerra. *Vanitas*, São Paulo, n. 52, p. 20-21, out. 1935.
- _____. I – Os gatos de Roma. O sorriso inicial do Império Romano. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1957 a.
- _____. II – Os gatos de Roma. Vila Júlia. Sonambulismo da História. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1957 b.

_____. IV – Os gatos de Roma. Os césores do Império Vermelho. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1957 c.

_____. VI – Os gatos de Roma. O culto do herói, o Gótico e o Barroco. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1957 d.

_____. *Os ossos do mundo*. Edição revista e ampliada. Organização: Rui Moreira Leite e Flávia Carneiro Leão. Campinas: Unicamp, 2014.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. 4. ed. Tradução de Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. Trans. Avital Ronell. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 1, On Narrative, p. 55-81, Autumn, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'image-fantôme. Survivance des formes et impureté du temps. In: _____. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

_____. *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit, 2009.

_____. *Atlas*. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FREITAS, Valeska. Flávio de Carvalho, leitor dos gráficos da cultura. In: *Flávio de Carvalho*. 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB/MAB-FAAP, 1999, p. 60-65.

GOMBRICH, Ernst. *Warburg*. An Intellectual Biography. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. 2. ed. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MCGRATH, Elizabeth. Short history of the journal. s.d..

Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/publications/journal/short-history-of-the-journal/>>

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*.

Trans. Sophie Hawkes. New York: Zone Books, 2004.

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

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinzburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- STIGGER, Veronica. Flávio de Carvalho: experiências romanas. In: *MARCELINA*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 3, v. 4, p. 109-128, 1 sem. 2010, São Paulo: FASM.
- WARBURG, Aby. A lecture on serpent ritual. Trans. W. F. Mainland. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 277-292, 1938-1939.
- _____. El arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares (1902). In: BURUCÚA, José Emílio. [et. al]. *Historia de las imagines e historia de las ideas*. A. Warburg, E. Gombrich, H. Frankfort, F. Yates, H. Ciocchini. Introducción y selección de textos: José Emílio Burucúa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- _____. *História de fantasma para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WIND, Edgar. Dürer's "Männerbad": A Dionysian mystery. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 269-271, 1938-1939 a.
- _____. 'Hercules' and 'Orpheus': two mock-heroic designs by Dürer. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 206-218, 1938-1939 b.
- _____. "Borrowed attitudes" in Reynolds and Hogarth. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 182-185, 1938-1939 c.
- _____. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Penguin Books: 1967 a.
- _____. *Arte y anarquía*. Traducción: Salustiano Masó. Madrid: Taurus, 1967 b.
- _____. O deus-criminoso. Tradução de Larissa Costa da Mata. (*n. t.*) *Revista Literária em Tradução*, Florianópolis. n. 4, p. 123-133, maio 2012.

Recebido em: 03/06/2016. Aceito em: 07/09/2016.