



Francisco Thiago Camêlo da Silva

Cartografias da Infância

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro
Março de 2017



Francisco Thiago Camêlo da Silva

Cartografias da Infância

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Marília Rothier Cardoso

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ana Cristina de Rezende Chiara

UERJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 22 de março de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Francisco Thiago Camêlo da Silva

Graduou-se em Letras (Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas) na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2014. Durante a graduação, foi bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq). Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio/2017), com bolsa FAPERJ Nota 10. Ingressou no curso de doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, em 2017.

Ficha Catalográfica

Silva, Francisco Thiago Camêlo da

Cartografias da infância / Francisco Thiago Camêlo da Silva ; orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2017.

125 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Infância. 3. Escrita. 4. Arte. 5. Arquivo. 6. Corpo. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

À minha avó Tereza (*in memoriam*), com quem aprendi as primeiras letras
e à Marília, orientadora-avó, pelas lições de leitura e escrita.

Agradecimentos

À professora Marília Rothier Cardoso, pelos livros, a disponibilidade, a leveza, o carinho, o rigor intelectual, a paciência, a vivacidade, o bom humor, a generosidade e pela alegria de ter sido seu orientando.

À PUC-Rio, pela bolsa de isenção, que me permitiu cursar o mestrado.

À FAPERJ, pela bolsa de pesquisa, sem a qual este trabalho não poderia ter sido realizado.

À professora Rosana Kohl Bines, pela interlocução, dedicação, seriedade e por aceitar gentilmente o convite para participar da banca examinadora desta dissertação.

À professora Ana Chiara, pela participação amorosa na banca: *Voilà mon coeur*.

Ao professor Leonardo Davino, por aceitar ser suplente em minha banca.

Aos professores do programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pelas aulas instigantes, em especial Ana Kiffer, Eneida Leal Cunha, Fred Coelho, Helena Martins, Marília Rothier Cardoso e Rosana Kohl Bines.

Aos amigos do mestrado Ana Cecília, Clarissa, Janderson, Maria Sílvia, Marina, Ramon e Suzana, pela cumplicidade, convivência e troca.

À professora Eliana Yunes, por partilhar comigo seu saber, desde minha graduação.

A todos os professores e professoras, pelo apoio e incentivo para eu prosseguir meus estudos.

A todos os meus amigos e amigas, pelo afeto e por compreenderem minhas ausências para me dedicar à escrita da dissertação.

Aos amigos da Cátedra UNESCO de Leitura, pelo apoio e torcida, em especial Gilda Carvalho e Nanci Nóbrega.

À Marcela, pelas aulas de costura e por me ajudar a bordar a capa da dissertação.

Ao Projeto Leonilson.

Aos funcionários do Departamento de Letras, pela competência e gentileza.

A Luiz Guilherme, que me ensina a ver melhor.

À minha família, pela força, incentivo e resistência.

Resumo

Silva, Francisco Thiago Camêlo da; Cardoso, Marília Rothier. **Cartografias da infância**. Rio de Janeiro, 2017. 125p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nesta dissertação cartografam-se gestos artísticos e literários associados à infância. Parte-se de duas imagens de Walter Benjamin: a do “Canteiro de obra” (*Baustelle*), que convoca ao mesmo tempo destruição e construção, e a da “A caixa de costura” (*Der Nähkasten*), que guarda ferramentas dadas às crianças como atividade iniciatória à escrita. A partir disso, mapeiam-se os gestos de destruir e construir, recortar e colar e outros, como arquivar, brincar, costurar e colecionar, em obras de diferentes autores, a exemplo de Jorge de Lima, Leonilson e Murilo Mendes. Cada capítulo é tecido em torno de um artista ou escritor, que se conecta a outro por meio de um movimento inventivo, o que acaba por aproximar o nexos dos capítulos das conexões entre diferentes imagens do *Atlas* de Aby Warburg, considerado por Georges Didi-Huberman como *infância da ciência e infância da arte*.

Palavras-chave

Infância; escrita; arte; arquivo; corpo; surrealismo.

Résumé

Silva, Francisco Thiago Camêlo da; Cardoso, Marília Rothier (directrice). **Cartographies de l'enfance**. Rio de Janeiro, 2017. 125p. Dissertação de mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Pour cette dissertation, des gestes artistiques et littéraires associées à l'enfance ont été cartographiés. On part des deux images de Walter Benjamin: celle de « Travaux publics » (*Baustelle*), qui parle au même temps de construction et de destruction, et celle de « La boîte à ouvrage » (*Der Nähkasten*), qui porte des outils donnés aux enfants de façon à initier leur liaison avec l'écriture. D'après ça, on planifie les gestes de détruire/construire, couper/coller et autres, comme ces d'archiver, jouer, coudre et collectionner, dans les œuvres des plusieurs auteurs, comme Jorge de Lima, Leonilson et Murilo Mendes. Chaque chapitre est tissu autour d'un écrivain ou artiste, qui se lie à l'autre par un mouvement d'invention, ce que fini par rapprocher le nexus des chapitres des connexions entre les plusieurs images du *Atlas* d'Aby Warburg, que Georges Didi-Huberman considère comme *l'enfance de la science et l'enfance de l'art*.

Mots-clés

Enfance; écriture; art; archive; corps, surréalisme.

Sumário

1. A nova roupa da linguagem	13
2. Uma “escrita desenhada”	16
3. Destruir, inventar	18
4. O fio borda o fim	22
5. Recortar, colar	31
6. Murilo com Duchamp	36
7. Uma caixa de recortes de Jorge de Lima	40
8. Uma chuva de imagens	44
9. Sobrevida das imagens	48
10. Do murmúrio	53
11. Jorge e Murilo em um ambiente místico-surreal	56
12. Sob o signo do feminino	61
13. No museu dos brinquedos	67
14. Na casa das bonecas	77
15. A forma informe: Bataille com Didi-Huberman	90
16. As meninas de Henry Darger	96
17. Fantasmas assombram a biblioteca e o museu	107
18. A infância da ciência e da arte	106
19. Leituras do livro ilustrado	109
20. “O Corcundinha”: “sem jeito mandou lembrança”	117
21. Referências bibliográficas	121

Lista de Figuras

Figura 1: Rabiscos no texto <i>Onde um bico cabe</i> , de Nuno Ramos	17
Figura 2: Imagem da obra <i>Voilà mon coeur</i> , de José Leonilson	24
Figura 3: Imagem do desenho <i>O perigoso</i> de José Leonilson	25
Figura 4: Imagem da obra <i>El Puerto</i> de José Leonilson	25
Figura 5: Imagem da caixa de costura de José Leonilson	30
Figura 6: Imagem da caixa de costura de José Leonilson	30
Figura 7: Imagem do manuscrito do livro <i>Poliedro</i> , de Murilo Mendes	34
Figura 8: Imagem da <i>Caixa-Maleta</i> , de Marcel Duchamp	37
Figura 9: Imagem da <i>Caixa-Maleta</i> , de Marcel Duchamp	37
Figura 10: Imagem da <i>Caixa Verde</i> , de Marcel Duchamp	39
Figura 11: Imagem de recortes guardados no arquivo de Jorge de Lima	43
Figura 12: Fotomontagem de Jorge de Lima	48
Figura 13: Fotomontagem de Jorge de Lima	51
Figura 14: Fotomontagem de Jorge de Lima	51
Figura 15: Fotomontagem de Jorge de Lima	59
Figura 16: Imagem de brinquedos russos da coleção Walter Benjamin	70
Figura 17: Imagem de um cavalo de madeira da coleção de fotos de Walter Benjamin	71
Figura 18: Imagem de uma máquina de costura da coleção de fotos de Walter Benjamin	72
Figura 19: Imagem de uma boneca russa da coleção de fotos de Walter Benjamin	73
Figura 20: Imagem das páginas 30 e 31 do n. 6 da revista <i>Minotaure</i>	77

Figura 21: Hans Bellmer, <i>La poupée</i> . 1936	79
Figura 22: Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , 1936	80
Figura 23: Imagem de uma boneca de Farnese de Andrade	81
Figura 24: Farnese de Andrade, <i>O anjo de Hiroshima</i> , 1968-1978	83
Figura 25: Imagem de objetos da série <i>ESKITSHOFRENIA</i> , de Reinaldo Eckenberger	85
Figura 26: Imagem de objetos da série <i>ESKITSHOFRENIA</i> , de Reinaldo Eckenberger	85
Figura 27: Imagem de boneca de Reinaldo Eckenberger	89
Figura 28: Ilustração de Henry Darger	97
Figura 29: Ilustração de Henry Darger	97
Figura 30: Ilustração de Henry Darger	97



A nova roupa da linguagem

*Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que nunca vi
Oswald de Andrade*

É conhecido o conto de Hans Christian Andersen, “A roupa nova do imperador” (2013), em que um vaidoso monarca desfila nu diante de seus súditos, convencido por dois trapaceiros de que possui as mais belas e deslumbrantes roupas, com a característica singular de se tornarem invisíveis e não poderem ser vistas pelos incompetentes ou burros. No entanto, o silêncio dos súditos, que não têm coragem de admitir que o rei não veste coisa alguma, é rompido pela voz de uma criança, que diz: “o rei está nu!”. Ao apresentar a verdade à multidão, a criança desnuda o rei. Pode-se dizer que a voz infantil expõe o corpo da linguagem corriqueira e chama a atenção para aquilo que está sendo negligenciado. O que pode esta linguagem nua, revelada por uma criança em toda força de seu corpo despido? O que significa experimentar a nudez da linguagem?

A crise da representação e a “morte do autor”¹ abalaram o conceito de linguagem como sistema objetivo de representação. Como mostra Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, a partir do século XIX, a linguagem passou a ocupar um lugar de destaque no campo do pensamento moderno. A episteme da representação clássica, que vigorava desde o século XVII, foi-se enfraquecendo nos últimos anos do século XVIII, por conta da reformulação de saberes, como a Biologia e a Economia, e da perda de confiança na concepção de linguagem enquanto representação do mundo.

Se anteriormente não se desconfiava da transparência da linguagem ao pensamento, a partir do século XIX, ela tornou-se um objeto do conhecimento

¹ BARTHES, 2004.

como tantos outros, pois possui uma lógica própria, cujo funcionamento não é similar à de nenhum outro objeto. Segundo Foucault, “conhecer a linguagem não é mais aproximar-se o mais perto possível do próprio conhecimento, é tão-somente aplicar os métodos do saber em geral a um domínio singular da objetividade.”² A partir de então, a linguagem tornou-se mais uma força no campo de tensões da história. Por isso, como diz Friedrich Nietzsche (2001), em “Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral”, o tratamento de jogo dado às significações e metáforas que se pretendem impor como verdade.

Em vez de mostrar-se como um instrumento usado para representar as coisas do mundo, a linguagem ganha o estatuto de construtora das coisas. Esta transformação paradigmática não abala somente o conceito de linguagem, mas também a concepção de homem enquanto instância homogênea, pura e imune ao “pensamento do exterior”. Invalidada esta ideia, o homem passa a ser compreendido como o resultado de forças ativas e reativas que transpassam seu corpo e se efetivam na linguagem. E será na literatura que a linguagem vai encontrar a sua “intransitividade radical”, “onde ela vai dirigir-se a si mesma como “subjetividade escriturante”, buscando “capturar no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura.”³

No “contemporâneo⁴”, a noção tradicional de literatura, ancorada principalmente nas ideias de língua e nação, teve seus limites expandidos para outros suportes além do livro. O conceito de escrita, por sua vez, deslocou-se de um âmbito estritamente textual e passou a incorporar diferentes códigos e linguagens (verbal, plástica, sonora e/ou performática), produzindo afetos e sensações. Em *Mil Platôs* (“Introdução: Rizoma”), Gilles Deleuze e Félix Guattari dizem que “escrever nada tem a ver com significar, [...] mas com cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.”⁵ Da linha de fuga instaurada por Deleuze&Guattari no modelo arborescente de pensamento, que domina o Ocidente até os nossos dias, interessa deter do rizoma seu princípio cartográfico

² FOUCAULT, 2011, p. 410.

³ FOUCAULT, 2011.

⁴ Utiliza-se a noção de contemporâneo de Giorgio Agamben no ensaio “O que é o contemporâneo?” (2008).

⁵ DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 19.

que, opondo-se “à lógica do decalque e da reprodução”⁶ da árvore, caracteriza-se por uma “questão de performance”⁷, dado o aspecto dinâmico e “aberto” do mapa ou da cartografia, que lhes possibilita “receber modificações constantemente.”⁸ Nesta dissertação, busca-se explorar esse princípio aberto e dinâmico da cartografia através de capítulos em forma de fragmentos, que se conectam uns aos outros por meio de gestos artísticos e literários associados a um certo modo infantil de escrever e criar, resultante de uma ideia de infância como *intensidade*, como imaginam Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. Assim, espera-se, como diz Rosana Kohl Bines, “percorrer os modos como a ficção materializa um saber e insufla o pensamento, abrindo novas perspectivas para o saber conceitual.”⁹ Entendendo a infância como um “contínuo nascer”¹⁰, para além de uma ideia cronológica, este trabalho não pretende defini-la, mas atravessar com ela um conjunto heterogêneo de textos e obras.

⁶ Ibid, p. 29

⁷ Ibid., p. 30

⁸ Idem.

⁹ BINES, 2012, p. 138.

¹⁰ A expressão é do filósofo Walter Omar Kohan: “Infância, de *contínuo nascer*, ela é a possibilidade de quebrar a inércia repetitiva do mesmo que seduz a um mundo sem nascimento.” (2005, p. 252, grifo meu).

Uma “escrita desenhada”

*La page est sale et manquée, le papier froissé,
les personnages dessinés par la conscience d'un enfant.*¹¹

Antonin Artaud

“Como conhecer jamais o menino?”¹², pergunta Clarice Lispector, no conto “Menino a bico de pena”, lançando um olhar para o inapreensível e identificando nisso a alteridade da infância. O esforço da escritora para desenhar o momento de “extrema atualidade” em que vive o menino é também o de todos que tentam escrever sobre a infância, pois até o traço mais delicado é incapaz de dar corpo a isto que escapa. O filósofo Jorge Larrosa diz algo bonito sobre a estranheiridade da infância: “a infância é um outro: aquilo que, sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio.”¹³ Este vazio aberto pela infância abala o saber e conseqüentemente a soberba do eu.

É Mário de Andrade (1975) quem considera o desenho como uma arte intermediária e aberta, entre a imagem e a caligrafia, mostrando a afinidade nos gestos de desenhar e escrever. Ao traçar rabiscos em um texto, uma criança se avizinha desta arte inacabada e transitória, que rompe com os limites da tela ou do papel, e que deve ser lida, segundo Mário de Andrade, como se fosse um poema. Situados entre a grafia e a imagem, os rabiscos traçados pela mão da criança aproximam esta experiência de escrita daquilo que Antonin Artaud chamou de “desenhar com a consciência da infância”, uma prática de “escrita desenhada” que constrói novos corpos de sensibilidade, de acordo com Ana Kiffer (2016). De modo paralelo e suplementar, os rabiscos infantis reproduzidos abaixo sugerem gesto equivalente ao de Artaud, na medida em que a ação do corpo de uma criança

¹¹ Na tradução de Ana Kiffer (2016): “A página é suja e falhada, o papel, amarrotado, as personagens, desenhadas pela consciência da criança.”

¹² LISPECTOR, 1998, p. 136.

¹³ LARROSA, 2013, p. 184.

rasura a literatura “expandida” de Nuno Ramos, revelando intuitivamente um investimento corporal na prática de escrita.

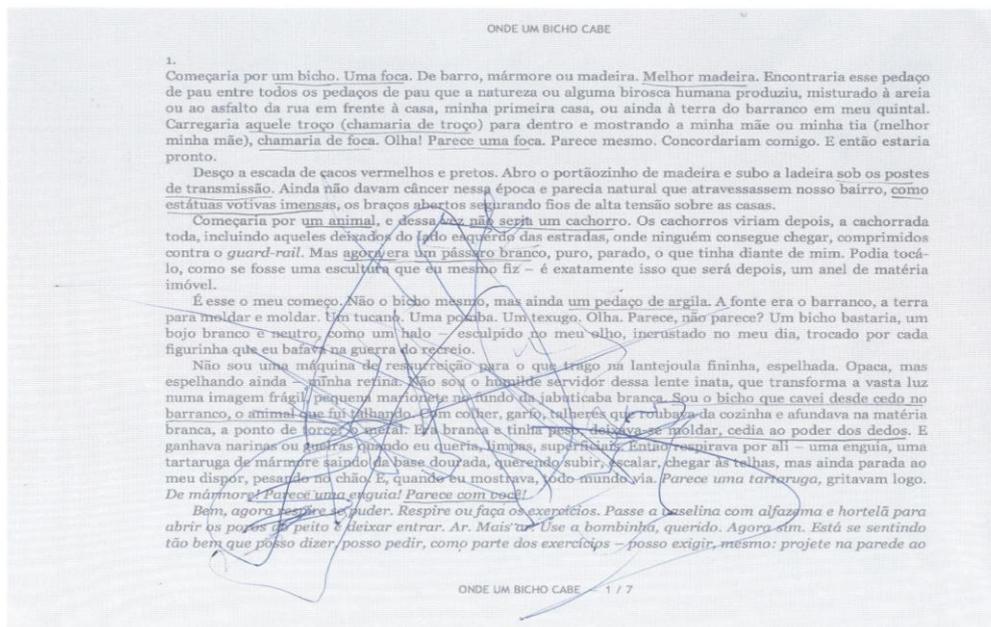


Figura 1: Rabiscos no texto *Onde um bicho cabe*, de Nuno Ramos

A dificuldade de Clarice em desenhar o menino também é minha. É sempre arriscado traçar uma linha sobre a infância. Trata-se, para mim, de uma experiência tateante, porque quanto mais leio sobre a infância, menos consigo entendê-la. Do quarto vejo meu sobrinho de dois anos de idade a me espiar. Fico olhando para ele, mas o seu olhar, tal como o dos animais, é uma pergunta sem resposta. Meu sobrinho desorganiza meu método de trabalho e meus materiais de estudo. Sem licença, estabelece com minhas borrachas, canetas, lápis, cadernos, livros uma relação, um modo outro de estar com as coisas. Rasurando meus textos e a mim mesmo, ele me ensina o exercício de escrever e ler *com* a infância, e não *sobre* a infância.

Destruir, inventar

O poeta Jorge de Lima, ao publicar suas memórias literárias no *Jornal das Letras*, entre outubro de 1952 e junho de 1953, atribui aos sons ouvidos na infância uma força capaz de fazê-lo rememorar o passado: “Hoje, [...] tenho as minhas memórias provocadas por vários agentes entre os quais recorri principalmente, proustianamente em parte à música.”¹⁴ Atraído pelos sons desde muito cedo, o poeta vê-se em uma “penumbra de infância” onde o rodeiam “primeiro os ruídos agradáveis, os ecos, as vozes doces, os baques não assustadores”¹⁵ e depois “passam asas irreconhecíveis, pios monocórdicos, aves esquisitas que parecem virem de eras longínquas, e a fascinação máxima que aos três anos já era realidade existencial – a caixa de música, um embevecimento”.¹⁶

Atento à infância, desde a construção poética do “menino impossível”, quando resgata seu imaginário rememorativo, delineia-se como o pequeno Jorge e povoa seu mundo maravilhoso com coisas que ele retira da expressão infantil “faz de conta”: “Faz de conta que os sabugos são bois...” / “Faz de conta...” / “Faz de conta...” / E os sabugos de milho / mugem como bois de verdade...”¹⁷ Enquanto todas as crianças mansas dormem, o “menino impossível” destrói “os brinquedos perfeitos que os vovôs lhes deram”. Da destruição dos brinquedos, sobram cacos, pedaços, fragmentos de um todo desfeito, com os quais o menino, anos mais tarde, vai fabular invenções com lances fantásticos.

Outro menino, Murilo Mendes, também vai estabelecer uma aliança com os sons ouvidos na infância. Em *A idade do serrote*, ele conta que gostava de seguir o ritmo do “Quindum sererê” cantado por Etelvina, a ama de leite dos meninos mais velhos: “Esta cantiga entrou nos meus poros, assimilei-a: começava a música, o ritmo do homem começava; era uma vez, e será para todo o

¹⁴ LIMA, 1958, p. 109.

¹⁵ Ibid, p. 111.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ibid., 226

sempre.”¹⁸ Em outro capítulo do seu livro autobiográfico, reinveste-se do menino de “olho precoce” e lembra que a rima em “rão” da música cantada pela “Rainha do sabão” surge do lugar “mais remoto e cavernoso”¹⁹ de sua infância. Se a melodia entoada pela lavadeira é rememorada com dificuldade pelo pequeno Murilo, do som da flauta de Isidoro ele se recorda com perfeição: “No princípio quero pegar o som. Isidoro passa-me a flauta, [...], Isidoro cadê o som, responde: o som está escondido na minha boca e no oco da flauta mas eu aperto ele com minhas mãos.”²⁰

Na escrita de suas memórias de infância, o poeta afirma: “nasci com a música.”²¹ E no capítulo “Origem, memória, contacto, iniciação” de *A idade do serrote*, lê-se:

I

O dia, a noite.

Adão e Eva- complementares e adversativos.

Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.

A multiplicação dos pais. A multiplicação dos peitos. A multiplicação dos pães. A multiplicação dos pianos.²² (p. 7)

Esse trecho de abertura da obra assemelha-se ao Gênesis bíblico. O pequeno Murilo é gerado pela fusão dos pais Onofre e Elisa, novos Adão e Eva. O mundo do narrador é o das percepções iniciais e o do nascimento de uma linguagem que conecta palavras semanticamente dessemelhantes através de associações sonoras. Assim, a mesma palavra (multiplicação) é repetida quatro vezes e multiplica-se em curtas frases nominais. A cada fragmento de frase, ela associa-se a palavras semanticamente diferentes, como pais, peitos, pães e pianos²³, que só têm em comum o fonema bilabial /p/. É como se essa “língua do

¹⁸ MENDES, 2014, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 17

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ Para um desdobramento da questão da música na obra de Murilo Mendes, ver o excelente posfácio de Murilo Marcondes de Moura ao livro *As metamorfoses* publicado pela editora Cosac Naify, e o comentário crítico de Antonio Candido ao poema “O pastor pianista”.

p” recuperasse a dimensão nascente da linguagem e os balbucios que o narrador-personagem emitia quando criança.

Com uma vontade enorme de pegar o som e conhecer as coisas, o poeta, em “Começo de biografia”, assume a tarefa “de levar o alimento da poesia e da música / Aos habitantes da estrada, do arranha-céu e da nuvem.”²⁴ E num movimento de *devir-criança*²⁵, ele se define, no livro *Poliedro* (1972), como o “menino experimental” que “sabe escolher seus objetos”²⁶ e “Dança com eles.”²⁷ Ainda neste livro, “o menino experimental” “devora o livro”²⁸, “soletra o serrote”²⁹ e escreve um pequeno texto sobre “A caixinha de música”. Curioso, ele desmonta o pequeno objeto para ver a música da caixa, afinal

Os meninos (não só os meninos) gostam mais de desmontar do que montar as coisas. Em todo o caso esse objeto iniciou-me à música, mesmo antes do gramafone. Mesmo antes da pianola ou pianesa, e do piano que foram sucessivamente instaladas na casa paterna.³⁰

O gesto infantil de desmontar as coisas, querer ver como são por dentro, remete ao texto “O caráter destrutivo”, onde Walter Benjamin entende o princípio ativo e alegre da destruição como a possibilidade de criar zonas de passagem: “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. [...] O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.”³¹ Essa dimensão destrutiva presente na brincadeira infantil pressupõe uma contraface: a da invenção a partir dos destroços. É no belo texto de *Rua de mão única*, “Canteiro de obra”, que Walter Benjamin vai destacar a afinidade da criança com o lugar dos escombros:

Elucubrar pedantemente sobre a fabricação de objetos – meios de apresentação, brinquedos ou livros – que fossem apropriados para criança é tolice. Desde o Iluminismo essa é uma das mais

²⁴ MENDES, 1994, p. 327.

²⁵ DELEUZE; GUATTARI, 2012.

²⁶ *Ibid*, p. 1013.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Idem*, p. 1005.

³¹ BENJAMIN, 2012, p. 243.

bolorentas especulações dos pedagogos. Seu enrabichamento pela psicologia impede-os de reconhecer que a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos de atenção e exercício infantis. E dos mais apropriados. Ou seja, as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno grande, elas mesmas. [...] ³²

Brincando com os materiais descartados que encontra, a criança constrói seu castelo, um “pequeno mundo” em miniatura, povoado por outrora destroços, agora brinquedos. Esses brinquedos rudimentares representam tanto o caráter lúdico da infância, quanto a ação destrutiva que as crianças põem em prática quando quebram ou destroem seus brinquedos para bisbilhotar o que existe ou o que se passa dentro de um carro ou de uma boneca. O gesto da criança de intervir inventivamente nos objetos é lido pelo historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, no texto “Atlas – como levar o mundo às costas”, como uma metodologia do artista contemporâneo, que, utilizando o dispositivo da montagem, retira as coisas de suas classificações habituais para inventar uma outra série. Assim, quando lidam com as coisas, alguns artistas são contagiados por gestos infantis que acabam por transformá-los em corpos sensíveis às forças em movimento.

³² Ibid., p. 17.

O fio borda o fim

O tempo passa, a linha escapa. O fio borda o fim.

Leonilson

Quando descobriu-se portador do vírus da Aids, o artista plástico José Leonilson começou a explorar a expressividade de novos materiais e técnicas, como a costura e o bordado. Linha, tesoura e agulha tornaram-se as ferramentas de trabalho do artista cearense, no momento em que a tinta acrílica começou a lhe fragilizar a saúde. No final da década de 1980, os trabalhos de Leonilson passam a registrar sua convivência com a Aids, o que acaba por dar à sua obra uma expressão sensível, delicada, intimista e confessional, à maneira de um diário afetivo. Segundo o curador de arte Adriano Pedrosa, a produção de 1989 a 1993 “deve ser compreendida como um diário: cheio de referências íntimas e cotidianas, construindo um vocabulário muito próprio e refinado, com um singular repertório de imagens e temas.”³³ Para a crítica Lisette Lagnado, a “obra de José Leonilson renovou seu lugar na ficção epistolar contemporânea. Cada peça foi rigorosamente construída como uma carta para um diário íntimo.”³⁴ É o próprio Leonilson, aliás, quem, numa entrevista concedida em 1991, identifica sua obra com a forma do diário:

Adriano Pedrosa: Você acha que seu trabalho é um diário?

Leonilson: É, os trabalhos são completamente diários.

Adriano Pedrosa: E então são completamente pessoais?

Leonilson: São completamente pessoais. Mas mesmo assim, quando uma pessoa olha para isso, você não acha que a pessoa estabelece uma relação com as coisas dela? Porque isso acontece na vida de todo mundo, né? A gente está sempre tendo desilusões amorosas. Eu fico falando sobre isso. Eu sou o... Como é que a gente diz? Eu fico falando sobre mim, sobre as minhas relações. É o diário.³⁵

³³ PEDROSA, 2014, p. 15.

³⁴ LAGNADO, 1998 apud CHIARA, 2009.

³⁵ PEDROSA, 2014, p. 235.

Além de trabalhos de costura, o diário de Leonilson é composto por desenhos e fitas cassete gravadas entre 1990 e 1993, os anos finais de sua vida. Tanto nos diários visuais, quanto nos diários sonoros, o artista faz uma narração de si a partir da perspectiva da doença que o vitimaria. Nesses registros pode-se ver um gesto que faz da fragilidade do corpo a força criadora da arte: embora esteja afetado pela doença, o artista precisa se expressar, e encontra no suporte do diário o meio para fazê-lo, ainda que de modo elusivo e/ou velado. Para Ana Chiara (2009), a “escrita bordada” de Leonilson possui um aspecto performatizado, que, valendo-se de uma “estratégia de sedução”, endereça de modo cativante e interrogativo “um convite de intimidade com o público.” Essa intimidade, porém, não deseja confessar coisa alguma, mas antes questionar a expectativa do outro e o fazer artístico institucionalizado³⁶. Essas considerações são feitas por Ana Chiara a partir do trabalho *Voilà mon coeur* (1989), uma pequena lona pintada com tinta metálica onde Leonilson costurou 26 cristais. Nesta obra, o artista expõe seu coração ao público. O gesto do artista de doar seu coração é um fingimento sedutor que, utilizando-se da estratégia da entrega amorosa, inviabiliza o “acesso ao local da intimidade, já que, posto a nu³⁷, o coração perde a ‘identidade’³⁸ e devolve pelo reflexo dos cristais o olhar do destinatário³⁹. Na busca pela confissão de uma “intimidade impossível”, encontra-se somente um artista, que afirma nietzscheanamente: “são tantas as verdades”⁴⁰.

³⁶ CHIARA, 2009.

³⁷ Possivelmente, uma referência a Baudelaire, “Mon coeur mis a nu”.

³⁸ CHIARA, 2009, p. 47.

³⁹ CHIARA, 2015, p. 69.

⁴⁰ Referência a um trabalho homônimo de Leonilson.



Figura 2: *VOILÁ MON COUER*, 1989, cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona, foto: Edouard Fraipont, Leonilson 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo

Em 1992, Leonilson traça de forma poética uma imagem do seu corpo doente numa série de sete desenhos, dos quais se destaca *O perigoso*, um desenho feito com uma gota de sangue contaminado. Outra imagem de si, na qual a condição de portador do vírus HIV é retratada, é a obra *El puerto* (1992), um pequeno espelho coberto por um tecido, onde estão bordados em linha azul o nome LEO e números que indicam a idade, a altura e o peso desse sujeito – 35, 60, 1,79. Os dois trabalhos corroboram a ideia de que ao se dirigir ao outro Leonilson o faz de modo esquivo.

Aparição interrogativa é o modo velado de Leonilson endereçar-nos sua obra, a partir de suas frases sedutoras, alusões eróticas, roupas que parecem guardar traços, vestígios, cheiros, formas vazias, ausência/presença do corpo.⁴¹

⁴¹ CHIARA, 2015, p. 69.



Figura 3: *O PERIGOSO*, 1992, sangue e tinta de caneta permanente, foto: Rubens Chiri, Leonilson 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo



Figura 4: *EL PUERTO*, 1992, linha sobre tecido de algodão e espelho emoldurado, foto: Edouard Fraipont, Leonilson 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo

Ao fazer do corpo doente um polo de irradiação de forças ativas e criadoras, Leonilson se aproxima do conceito de trágico de Friedrich Nietzsche, que afirma a dor e a alegria como indispensáveis à vida. No autobiográfico *Ecce Homo*, o filósofo se apresenta de maneira paradoxal, atribuindo sua existência à combinação da fragilidade do pai com a energia da mãe. A pergunta “quem sou?” não recebe de Nietzsche um encaminhamento tranquilo; ao contrário, é motivo para a afirmação do paradoxo, da convivência de forças opostas e em tensão. Em Nietzsche, a experiência da doença é vontade de saúde: é da ótica do doente que respira o ar rarefeito das montanhas que o filósofo pode escrever seus livros:

(...) para alguém tipicamente são, ao contrário, o estar enfermo pode ser até um enérgico estimulante ao viver, ao mais-viver. De fato, assim me parece agora aquele longo tempo de doença: descobrir a vida e a mim mesmo como que devo, saboreei todas as boas e mesmo pequenas coisas, como outros não as teriam sabido saborear - fiz da minha vontade de saúde, de vida, a minha filosofia... Pois atente-se para isto: foi durante os anos de minha menor vitalidade que deixei de ser um pessimista.⁴²

Transformar a menor vitalidade em uma nova saúde, em uma saúde ativa e desviante da saúde dominante: é este o modo como Leonilson encena pela arte a experiência da doença. Dito de outra maneira: com sua vontade de saúde e sensibilidade aguçada, o artista se contagia de múltiplos impulsos vitais do entorno e expressa um pensamento artístico que interpreta a dor como indispensável à vida. Com linha, tesoura e agulha, as ferramentas de sua caixa de costura, Leonilson diz sim à dor não para assumir uma condição de vítima, mas para afirmar a totalidade da existência, incluindo aí o alegre e o doloroso, a vida e a morte. Trata-se de uma superação do estar doente por meio de uma liberdade artística alegre e trágica. Assim, ele se aproxima do que Nietzsche considerou como as “três metamorfoses” do espírito, ou seja, como o espírito se tornou camelo, o camelo se tornou leão e o leão, criança.⁴³ Pode-se dizer que a submissão ao peso da doença transformou-se em uma vontade, em um sim ao querer se expressar, ao querer criar.

⁴² NIETZSCHE, 1986, p. 47-48.

⁴³ NIETZSCHE, 2011.

Há muitas coisas pesadas para o espírito, para o forte, resistente espírito que habita a reverência: sua força requer o pesado, o mais pesado.

O que é pesado? Assim pergunta o espírito resistente e se ajoelha como um camelo, e quer ser bem carregado. [...]

Todas as coisas mais que pesadas o espírito resistente toma para si: semelhante ao camelo que rumo carregado para o deserto, assim rumo ele para seu deserto.

Mas no mais solitário deserto acontece a segunda metamorfose: o espírito se torna leão, quer capturar a liberdade e ser senhor em seu próprio deserto. [...]

Meus irmãos, para que é necessário o leão no espírito? Porque não basta o animal de carga, que renuncia e é reverente?

Criar novos valores – tampouco o leão pode fazer isso; mas criar a liberdade para a nova criação – isto está no poder do leão. [...]

Mas dizei-me, irmãos, que pode fazer a criança, que nem o leão pôde fazer? Por que o leão rapace ainda tem de se tornar criança? Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim.⁴⁴

O sim de Leonilson à arte vai ao encontro tanto das lições de Zaratustra quanto daquilo que Bataille (1986) chamou de “noção de dispêndio”, isto é, a perda de energia em atividades cujo fim não é a utilidade, mas um “gasto ostentatório”⁴⁵. Em vez de reter suas forças, o artista cearense as dispersa em gestos criativos e criadores que exigem amor do público ou amor ao público. Ao doar seu corpo, seu coração e seu sangue à criação artística, Leonilson se escreve em bordados e desenhos, sublinhando assim a supremacia da arte, que pode levar, inclusive, à destruição do artista. E é justamente neste ponto em que ocorre a doação/destruição de si que sua escrita bordada e desenhada, aparentemente inacabada, se aproxima de um certo modo infantil de iniciação à arte.

É Walter Benjamin, no texto “A caixa de costura”, do autobiográfico *Infância em Berlim por volta de 1900*, quem relaciona o gesto de costurar ao de desenhar, a partir de sua experiência infantil. O pequeno Walter, quando criança, gostava de observar a mãe sentada à janela com os materiais da caixa de costura. Mas ao contrário da Bela Adormecida, que pica por acidente o dedo em uma agulha e cai num sono por anos, ela, quando costurava, protegia o dedo num

⁴⁴ Ibid, p. 27-29.

⁴⁵ BATAILLE, 1986, p. 100.

dedal, numa espécie de “pequena coroa”, que a transformava, para os filhos, em uma rainha.

Pois gostávamos de nos apoderar daquela pequena coroa que, às escondidas, podia nos cingir. [...] Não poderiam ter achado outro tratamento em que, a meu ver, se manifestasse de modo mais evidente a autoridade de minha mãe. Como todos os genuínos tronos de soberano; também o seu tinha sua jurisdição, que era a mesa de costura. E ocasionalmente me foi dado percebê-la.⁴⁶

A mãe exerce seu poder de rainha ao fazer arremates nas roupas do filho antes de ele fazer uma visita ou compras, o que acaba irritando-o. Por sua vez, o menino Benjamin, ao ser submetido às ferramentas da caixa, questiona se a tesoura e agulha se destinariam de fato à costura. Essa dúvida quanto a utilidade das coisas é reforçada principalmente pelos carreteis de linha. Tal como o dedal materno, os carreteis estimulam o desejo do menino de tocar a cavidade dos objetos: “Tão grande era a tentação de fincar a ponta dos dedos no centro da etiqueta, tão íntima a satisfação quando se rompia e eu tateava o furo debaixo.”⁴⁷ Aqui, pelos olhos e pelo tato da criança, Benjamin alude à descoberta infantil do corpo e do sexo femininos, como observa Jeanne Marie Gagnebin (2013). Nesse sentido, trata-se menos de infância inocente e pueril e mais de uma infância que descobre a sexualidade e se interessa por uma “dimensão subterrânea e misteriosa.”⁴⁸ Além da cavidade do carretel, tal dimensão subterrânea está presente também na região inferior da caixa de costura, na qual “havia o fundo escuro, a desordem, onde reinava o entrançado desfeito, e onde sobras de elástico, ganchos, colchetes, retalhos de seda se amontoavam.”⁴⁹ Se na parte superior da caixa as agulhas, as tesouras e os carreteis de linha estão ordenados, na parte inferior esconde-se uma confusão de retalhos e sobras de materiais com os quais a criança vai não apenas construir seu mundo, mas também se reconciliar com a costura. Segundo Gagnebin,

O menino só se reconcilia com o gesto feminino da costura ao apropriar-se dele neste jogo de bordados no papel, dado às

⁴⁶ BENJAMIN, 2012, p. 129.

⁴⁷ Ibid, p. 130.

⁴⁸ GAGNEBIN, 2013, p. 92.

⁴⁹ BENJAMIN, 2012, p. 130.

crianças como exercício preliminar à escrita. [...] Mas a criança não borda somente para ver aparecer as flores esboçadas no lado ‘certo’ do papel; ela se encanta também pelo verso, por esse avesso labiríntico inseparável da ordem do desenho.⁵⁰

Nesse sentido, o que encanta o pequeno Benjamin é menos o lado direito do bordado, onde está a costura bem alinhavada, e mais os fios emaranhados do avesso, que dão ao desenho o aspecto de esboço:

Quando mais cedo escurecia, tanto mais frequentemente pedíamos as tesouras. Então ficávamos, nós também, horas seguindo com o olhar a agulha, da qual pendia indolente um grosso fio de lã. Pois sem dizê-lo, cada um de nós tomara de suas coisas que pudessem ser forradas – pratos de papel, limpapenas, capas – e nelas alinhavávamos flores segundo o desenho. E à medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando cada vez mais confuso a cada ponto dado, com o qual, na frente, me aproximava da meta.⁵¹

Se, no texto de Walter Benjamin, a experiência têxtil revela o fascínio do menino tanto pelo avesso da costura quanto pelos retalhos de tecido escondidos no fundo da caixa, os quais ele vai rearticular, transformando-os num mundo; no caso de Leonilson, a costura, aprendida com a mãe, serve, no momento em que seu corpo está fragilizado pela doença, como suplemento⁵² da arte, que resgata certa inventividade infantil avessa aos modelos e padrões de perfectibilidade. Assim, a costura acrescenta ao trabalho de Leonilson um gesto infantil que o diferencia das fases anteriores, na medida em que traz para sua arte a dimensão do inacabado, presente em seus bordados e desenhos que reagem contra a ideia de arte perfeita. Escapando aos critérios e aos modos de fazer estéticos institucionalizados, o artista borda seu fim em tecidos que revitalizam e dão visibilidade ao exercício feminino e infantil da costura.

⁵⁰ GABNEBIN, 2013, p. 92

⁵¹ BENJAMIN, 2012, p. 131.

⁵² Para Jacques Derrida, o suplemento é um acréscimo a uma determinada estrutura para suprir sempre temporariamente a ausência de centro e de origem. Cf. SANTIAGO (org), 1976, p. 88-91.



Figura 5: Caixa de costura – arquivo pessoal de Leonilson, foto: Edouard Fraipont,
Leonilson 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo



Figura 6: Caixa de costura – arquivo pessoal de Leonilson, foto: Edouard Fraipont,
Leonilson 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo

Recortar, colar

Quando criança, o poeta Murilo Mendes recortava e colava em grandes cadernos pedaços da Europa e da Ásia. Colava também fotografias de quadros e estátuas, cidades e monumentos, homens e mulheres, animais e plantas. Com o “olho armado” e fascinado pela brincadeira do recorte e da colagem, ele constrói sua obra. O poeta conta em seu livro de memórias, *A idade do serrote*, como desde cedo os objetos cortantes o atraíram e o assombravam. O primeiro contato com estes instrumentos, posteriormente nomeados de “símbolos torcionários”, ocorreu ainda na infância, numa serraria próxima ao colégio onde estudava:

As primeiras letras. As primeiras lutas. Perto do colégio uma serraria. Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda a parte, símbolos torcionários.⁵³

As ferramentas descobertas na infância e a imagem de objetos cortantes, como o serrote, acompanham Murilo durante toda a vida, operando cortes transversais em sua obra, desde o primeiro livro, *Poemas*, publicado em 1930. Como observa Antoine Compagnon, no livro *O trabalho de citação*, o texto é um corpo que recebe cortes e grifos. Por isso, sublinhar algo de um texto equivale a fazer um recorte, que marca a inserção do sujeito no corpo da página: “O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas [...], dilacero as fibras do papel [...]: faço-o meu.”⁵⁴

Se o grifo é uma etapa preliminar da citação, cabe então recortar dois fragmentos de textos de Murilo Mendes que marcam tanto o meu olhar de leitor para sua obra quanto o empenho do poeta na brincadeira do recortar e colar. Leia-se em contraponto a colagem de um “eu” em *devir* no poema *Mapa* e a justaposição de recortes do pequeno ensaio “Colagens”, publicado no setor “A palavra circular” do livro *Poliedro*.

⁵³ MENDES, 2014, p. 9.

⁵⁴ COMPAGNON, 2007, p. 17.

Poema

Me colaram no tempo, me puseram
 Uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
 Limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
 A leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
 Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
 Depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
 Me pregam numa cruz, numa única vida.⁵⁵

Colagens

Muros inspirados em gravuras de Piranesi, onde topamos fragmentos de Césares togados, santos crucificados de cabeça para baixo, mitras descosidas, lápides ornando o tempo, fotografias de *La dolce vita* e dos peitos da soberba Loren, pedaços de jornal transformados em colagens de Rotella, cartazes gritantes do PCI, do PSI e do PSIUP concitando os cidadãos à greve e ao inconformismo; do DC, ao semiconformismo; do MSI à galvanização do fascismo, *ahimè!*⁵⁶

Enquanto na primeira citação o poema performa o movimento do recorte e da colagem de um eu em devir, “sempre em transformação”, indicando a multiplicidade do sujeito poético, no segundo fragmento materiais heterogêneos convivem em tensão numa colagem que afirma o olhar do poeta juiz-forano para a cidade de Roma. As duas amostras assinalam a “paixão do recorte e da colagem” em momentos distintos da obra de Murilo Mendes, obra esta que indica sedução e dificuldade. Para Antoine Compagnon, “recorte e colagem são experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas.”⁵⁷ É sem dúvida com base nessa compreensão de escrita e leitura como substitutas da brincadeira infantil com a cola e a tesoura que Murilo Mendes pergunta, afirmando:

Quem ousaria dizer que a tesoura serve só para cortar? Ela abre
 diante de nós – consciente – em forma plástica, reduzida, o
 grande X do universo.

⁵⁵ MENDES, 1994, p. 116

⁵⁶ Ibid., p. 1020.

⁵⁷ COMPAGNON, 2007, p. 11.

Além disso com a tesoura solerte operamos o tempo e o espaço. Fazer cortes no tempo e no espaço é praticar um conselho de Aristóteles – abstrair.⁵⁸

Se, por um lado, a tesoura revela à criança a imagem do mundo, por outro, este objeto cortante lhe possibilita desconfigurar esse mesmo mundo, se ele lhe for dessemelhante ou se as coisas não se submeterem à sua vontade: “Sapateio de raiva quando as coisas me opõem resistência, quando recusam a se submeter à minha vontade, rebeldes que são a se deixarem representar em meu recorte, em meu modelo de universo.”⁵⁹ Para evitar que se machuquem, os adultos dão às crianças pequenas tesouras sem ponta, com as quais elas recortam papel, tecido, às vezes a própria roupa, a fim de construir um mundo à sua imagem. Quando a tesoura escapa da silhueta desenhada no papel, a criança se enraivece e sente inveja da mãe, que possui “os privilégios das pessoas adultas, a verdadeira tesoura, pontiaguda, e a verdadeira cola, que cola tudo.”⁶⁰ Murilo Mendes, no texto “A tesoura”, do setor “Microlições de coisas”, de *Poliedro*, conta:

Quando eu era menino surpreendia a tesoura no cesto de costura: fascinava-me. Abrindo-a em X, temia que ela súbito adquirisse a forma feminina e me enterrasse as unhas no peito. Corria então para o jardim-pomar, aconselhando-me alternativamente com a romãzeira ou o jambeiro; mas na realidade a tesoura, discreta e ambígua, nunca me perseguiu.⁶¹

Assim, a tesoura ao mesmo tempo em que fascina, repele e amedronta o menino. Publicado em 1972, *Poliedro* é um livro onde Murilo Mendes coleciona diferentes pontos de vista sobre objetos, animais, imagens e exercícios de escrita. Esse conjunto heterogêneo de perspectivas é recortado e colado pelo poeta em quatro setores relacionados entre si e assim nomeados: “Setor Microzoo”, “Setor Microlições de coisas”, “Setor a palavra circular” e “Setor Texto délfico”. É ainda neste livro que Murilo se define como um autor que, ao se atrair pela variedade das coisas, funde elementos díspares, porque não reconhece as fronteiras da

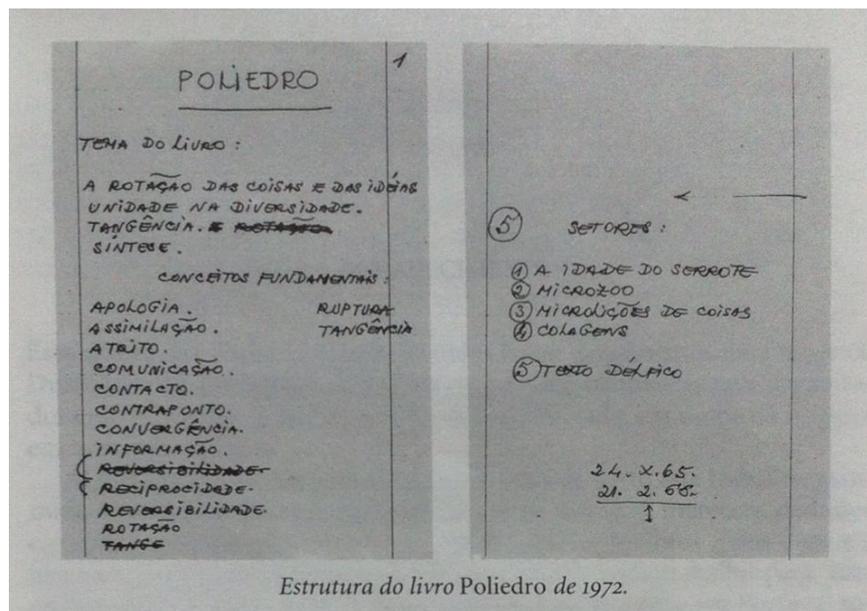
⁵⁸ MENDES, 1994, p. 1010.

⁵⁹ COMPAGNON, p. 9-10.

⁶⁰ Ibid, p. 10.

⁶¹ MENDES, 1994, p. 1010-1011.

realidade e da irreabilidade.⁶² Data da década de 1960, após a mudança para Europa, a incorporação definitiva da prosa poética à obra de Murilo Mendes, resultando em livros como *Retratos-Relâmpagos*, *Poliedro* e *A idade do serrote*. O livro das memórias da infância do poeta, a propósito, seria o primeiro setor do conjunto de prosas poéticas reunidas em *Poliedro*, como mostra o manuscrito do livro.



Estrutura do livro Poliedro de 1972.

Figura 7: Imagem do manuscrito de *Poliedro*

Embora Murilo tenha desmembrado os dois livros, publicando-os autonomamente, há em *A idade do serrote* um capítulo possivelmente recortado do “Setor Microzoo” de *Poliedro* e colado no livro das memórias de infância⁶³. Trata-se do capítulo “Lagartixa”, que relata como o pequeno animal envolveu-se numa disputa com Dolores pela atenção de Murilo. Além de aprender a “lição” da lagartixa, o menino Murilo teve sua perspectiva descarrilada pelo movimento de vai e vem do animal:

⁶² Cf. MENDES, 1994, p. 46. Na edição de 1972 de *Poliedro*, publicada pela editora José Olympio, o texto “Microdefinição do autor”, de onde foram retirados esses trechos, servem como prefácio ao livro. Na edição das obras completas do autor, organizada por Luciana Stegagno Picchio, esse texto aparece na introdução geral à poesia e prosa de Murilo Mendes.

⁶³ Para um desdobramento da questão, conferir o capítulo quatro da tese de doutorado de Jayme Eduardo Loureiro, intitulada *A formação de um enfant terrible: poetização e resistência em A idade do serrote*.

É a tarde de uma segunda-feira de carnaval; [...] estou sentado ao sol num banco, no pomar da casa paterna, *considerando os movimentos de uma lagartixa que espreitava desde semanas.* [...] *Eu, que gosto de dar nome a todas as coisas, não poderia batizar uma lagartixa.* [...] De repente desponta entre os jambeiros e os cambuazeiros *minha namorada Dolores,* [...], *fantasiada de princesa oriental;* um vestido com muitos babados e refolhos, entre verde, vermelho, azul, alaranjado; coberta de lantejoulas; à cabeça um turbante de seda amarela. Eu gostava de Dolores, gostava demais de carnaval, gostava de fantasias (se bem que nunca as usasse); mas *não pude tolerar aquele absurdo travesti que desfigurava minha ex-linda amiga,* dando-lhe mesmo – coisa terrível – um ar flácido.

Súbito Dolores passou a inexistir para mim. Refletida nas lantejoulas eu vi a vulgaridade do clã Vieira. *A lagartixa ia e vinha, não parou; indiferente em absoluto à fantasia de Dolores, revelava, sem querer, bom gosto. Resolvi seguir sua lição, passando-a para o plano dos homens.*⁶⁴ (grifo meu)

O descarrilamento provocado pela lagartixa no ponto de vista do narrador certamente decorre da curiosidade desse “voyeur precoce”⁶⁵, que possui “uma curiosidade inextinguível pelas formas”⁶⁶. O menino de “olho precoce” está inserido em um “contexto de imagens e signos”⁶⁷ e, desde sempre, foi fascinado pelos “mundos visível e invisível”⁶⁸, de onde extrai “o maravilhoso do imediato”⁶⁹, como se pode ler na prosa condensada de suas memórias da infância e da adolescência.

Se *A idade do serrote* é um livro onde o encadeamento das lembranças de infância homenageia as pessoas, os objetos e os animais que contribuíram para a aprendizagem poética de Murilo Mendes, *Retratos-relâmpagos*, publicado em 1973, constitui-se como uma coletânea de perfis de artistas, escritores, filósofos, cujas obras tiveram um impacto decisivo nas leituras do poeta e acabaram por se tornar referências. O livro é dividido em duas séries, ambas compostas por pequenos textos e fragmentos, em que o poeta comenta criticamente figuras como Nietzsche e Jorge Luis Borges, Chopin e André Breton, Giorgio De Chirico e Marcel Duchamp.

⁶⁴ MENDES, 2014, p. 105-106.

⁶⁵ Ibid, p. 9

⁶⁶ Ibid., p. 163.

⁶⁷ Ibid, p. 161.

⁶⁸ Idem

⁶⁹ Ibid., p. 99.

Murilo com Duchamp

No retrato que Murilo Mendes fez de Marcel Duchamp lê-se:

Fabriqueei vários quadros, meti-os dentro da valise: não continha nenhuma bomba. Não fiz saltar no ar o invisível.

Construção e destruição: sinônimos.

Esculpe-se o céu levantando o braço.

Colei bigodes na Gioconda. Agora põem bigodes na lua.

O mictório *mutt*: um objeto orgânico, racional; até bastante comunicativo, dialogável.

O universo um objeto pré-fabricado pela evolução, um *ready-made*, não toquem nele: deixem-no em paz. Desarmem-no.⁷⁰

À maneira da *Boîte-en-valise* (1941), caixa-maleta onde Duchamp pôs reproduções em miniatura de quase todos os seus trabalhos, o poeta juiz-forano coloca nas linhas de seu poema-retrato imagens verbais das obras do artista. Essas obras refutam através da operação de retardamento uma arte puramente visual (retiniana) e o movimento vertiginoso da aceleração moderna: “dizer *retarde* em lugar de pintura ou quadro; pintura sobre vidro se converte em *retarde* em vidro – mas *retarde* em vidro não quer dizer pintura sobre vidro”⁷¹, escreve Duchamp em uma das notas da *Boîte Verte* (Caixa Verde, 1943). Esta frase repleta de ironia não visa apenas questionar o estatuto da arte moderna e o culto ao seu redor, mas também articular um pensamento que vê na obra de arte um aspecto opaco, uma “beleza da indiferença”, que interromperia o automatismo do olhar do espectador, levando-o à reflexão e ao reconhecimento de que a visão possui uma dimensão *infravele*. Desse modo, o retardamento seria uma exigência do objeto artístico para retardar o olhar do espectador, abrindo uma brecha à elaboração do pensamento crítico. De acordo com Raul Antelo, a operação de Duchamp de substituir “o olhar (*regard*) pelo atraso (*retard*)” altera “o estatuto da obra de arte (*objeto d’art*) pelo objeto-dardo (*objeto-dard*)⁷²” e mostra que “o invisível não é

⁷⁰ MENDES, 1994, p. 1271-1272.

⁷¹ apud PAZ, 2014, p. 8.

⁷² ANTELO, 2010, p. 16.

da ordem do obscuro”, pois “revela uma transparência turva que força o espectador a pensar.”⁷³



Figura 8: Imagem da *Caixa-Maleta*, de Marcel Duchamp



Figura 9: Imagem da *Caixa-Maleta*, de Marcel Duchamp

⁷³ Ibid., p. 18.

Ao fazer o retrato de Marcel Duchamp, Murilo escreve ainda que o universo é um *ready-made*, um objeto que, retirado de seu contexto original pelo artista, tem seu estatuto modificado, convertendo-se em objeto artístico. Para Octavio Paz, no livro *Marcel Duchamp ou castelo da pureza*, o ato artístico de arrancar um objeto manufaturado de sua finalidade original constitui-se como um “dardo”, que ataca as noções de arte moderna e de beleza estética através de um gesto irônico e desinteressado, que nega o objeto e a si mesmo. Assim, “o *ready-made* é uma dupla negação: não só o gesto mas o próprio objeto é negativo.”⁷⁴ Paz acrescenta ainda que o gesto duchampiano não é uma “operação artística” ou um “jogo filosófico”: “é uma negação que, pelo humor, se torna uma afirmação”, afirmação esta “sempre provisória.”⁷⁵

Dentre as obras mais importantes de Duchamp está o *Grande Vidro* (*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*), projeto a que o artista se dedicou de 1912 até 1923 e que se articula necessariamente com a *Caixa Verde*, uma caixa de madeira, com título homônimo do quadro, onde estão reunidos documentos (notas, desenhos, fotografias) que registram o processo de criação da obra. A propósito da *Caixa Verde*, Duchamp diz em uma entrevista que “quis fazer um livro, ou melhor, um catálogo, que explicasse cada detalhe do meu quadro.”⁷⁶ A intenção do artista era a de que a obra e os documentos fossem lidos em conjunto, de modo que um iluminasse o outro, criando assim um jogo de espelhamento ou um intercâmbio entre palavra e imagem, artes plásticas e literatura. Para Octavio Paz, “a pintura é escritura e o *Grande Vidro* um texto que devemos decifrar.”⁷⁷

⁷⁴ PAZ, 2014, p. 28

⁷⁵ Ibid, p. 29.

⁷⁶ apud PAZ, 2014, p. 23.

⁷⁷ Ibid., p. 20.

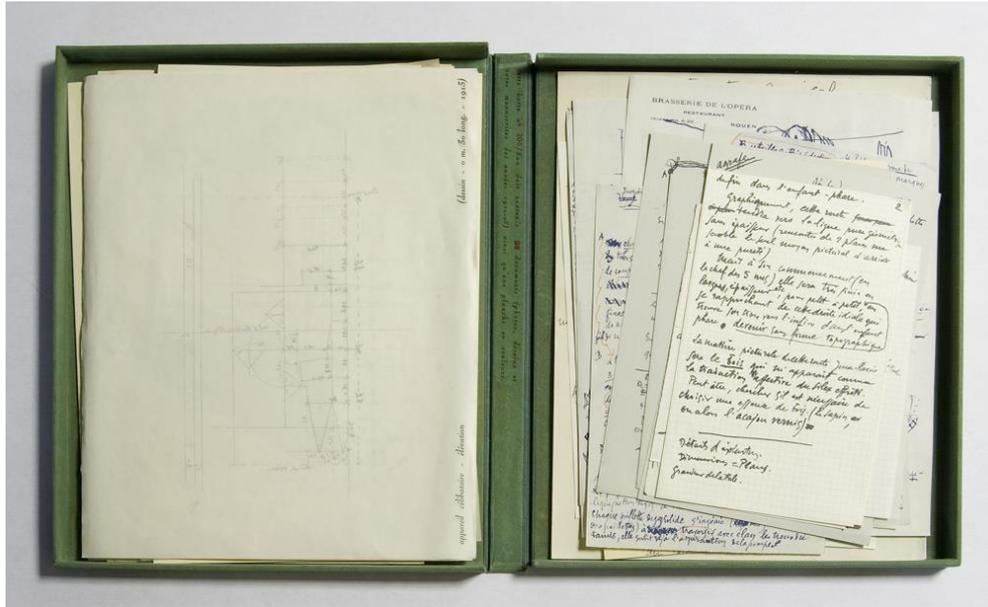


Figura 10: Imagem da *Caixa Verde*, de Marcel Duchamp

Uma caixa de recortes de Jorge de Lima

Ao contrário de Marcel Duchamp, que arquivou na *Caixa Verde* noventa e três documentos referentes ao processo de construção do *Grande Vidro*, obra definitivamente concluída em 1925 por um lance do acaso, o poeta Jorge de Lima parece não ter-se preocupado em guardar em seu arquivo caixas com papéis que registrassem os bastidores da criação literária. No conjunto de documentos doados recentemente pela família do poeta ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação-Casa de Rui de Barbosa, não estão rascunhos ou cadernos com anotações de leitura, tampouco livros de sua biblioteca, nos quais poder-se-ia acompanhar as pesquisas do autor sobre a cultura popular, a tradição literária e os experimentos de vanguarda. Grande parte dos itens doados pela filha do poeta ao Arquivo-Museu são documentos pessoais, datiloscritos de poemas e uma coleção de recortes de jornais e revistas. Acredita-se que os livros de sua biblioteca particular ainda estejam com outros familiares e que muitos papéis e textos tenham-se extraviado. Deste modo, pode-se afirmar que a parte do acervo pessoal do poeta, que se abriu, há pouco, à consulta pública, constitui um arquivo evidente e peculiarmente lacunar, mesmo considerando-se que a incompletude é essencial ao próprio estatuto de qualquer arquivo.

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, o filósofo francês Jacques Derrida retorna à Grécia Antiga para formular o conceito de “arquivo”, em cuja raiz *arkhê* encontra-se ao mesmo tempo a ideia de começo e comando. A pesquisa filológica e filosófica de Derrida mostra que o vocábulo latino *archivum* deriva da palavra grega *arkheîon*, que significa “uma casa, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam.”⁷⁸ Em rigor, os arcontes são os guardiões responsáveis pelo armazenamento dos documentos em suas residências, cabendo-lhes também à competência de interpretar o material arquivado. Assim, a noção de arquivo, para Derrida, encerra as ideias de abrigo e

⁷⁸ DERRIDA, 2011, p. 12.

de inscrição de impressões hermenêuticas sobre os papéis depositados pelo arconte.

Apoiando-se nos estudos de Freud sobre a memória e reavaliando conceitos da psicanálise, Derrida considera o arquivo como uma prótese mnemônica, ao modo de um “bloco mágico”, uma superfície que preserva as marcas recebidas mesmo que apagadas. Em analogia com a memória, sempre fragmentada e lacunar, o arquivo seria uma estrutura externa na qual são guardados documentos por conta da ameaça inevitável da destruição. De acordo com Derrida, “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento.”⁷⁹ Isto posto, caberia ao arconte, diante da ameaça do apagamento das lembranças, o poder de decidir o que deve ou não ser arquivado e em qual suporte (físico ou virtual). Por isso, o trabalho com os arquivos requer duplamente o reconhecimento de sua estrutura lacunar e de que os documentos conservados não guardam uma verdade absoluta, inquestionável, uma vez que a significação é construída sempre *a posteriori* por aquele encarregado pelo arquivo ou pesquisador do mesmo. O pesquisador do arquivo de Jorge de Lima vê-se em meio a lacunas, que, se por um lado decepcionam, por outro, instigam a imaginação a maquinar destinos possíveis para os documentos subtraídos pelo “mal de arquivo”.

No conjunto de documentos arquivados por Jorge de Lima está uma caixa, a que o poeta nomeou de “motivos de pintura”, onde estão reunidos recortes de jornais e revistas dos anos quarenta. Nesta década, ele aderiu, possivelmente inspirado no trabalho de De Chirico e de Max Ernest, a procedimentos da vanguarda surrealista, como a técnica da colagem e da montagem, a partir das quais criou sua produção plástica. Imagina-se que a variedade de imagens guardadas por Jorge de Lima serviria para que ele produzisse futuras fotomontagens, como as que reuniu no livro *A pintura em pânico*. Influenciado pelo surrealismo francês, o poeta alagoano empenhou-se na brincadeira de recortar e colar imagens e publicou, em 1943, 40 fotomontagens, que, segundo Mário de Andrade (2010), em crônica intitulada “Fantasias de um poeta”, podiam

⁷⁹ Ibid, p. 32.

ser perfeitamente comparadas às de outros artistas notáveis, graças às habilidades técnica e expressiva resultantes da dedicação e do empenho do artista. Murilo Mendes, amigo e prefaciador do volume *A pintura em pânico*, destaca, na nota liminar do livro, que as fotomontagens “são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.”

Em contato com o arquivo do poeta alagoano, Marília Rothier Cardoso, no artigo “Arte e vida em recortes”, destaca, a propósito dos recortes limianos, a “ausência de preconceito da curiosidade estética”⁸⁰ de Jorge de Lima, para quem os “veículos da cultura de massa” são uma “fonte de investigação das possibilidades de desenvolvimento e articulação de formas e volumes”⁸¹. Para a caixa “motivos de pintura”, o poeta recolhe imagens de estátuas e de arte sacra, cenas do *National Geographic* e recortes de revistas de moda onde veem-se modelos vestindo roupas da época. Abaixo, podem-se ver duas imagens guardadas por Jorge de Lima na caixa. Ainda que não se articulem textualmente com a produção poética limiana, em um paralelo, os recortes colecionados equivaleriam visualmente aos documentos reunidos por Marcel Duchamp na *Caixa Verde*, na medida em que documentam o processo de seleção e recorte de imagens para possíveis fotomontagens.

Assim, não só o artista de vanguarda emprega e legitima a brincadeira infantil de recorte e cola como, na composição de sua arte, não distingue entre os materiais nobres e a banalidade das reproduções grosseiras feitas em grande escala. Como Benjamin observa que a destruição é parte indispensável à inventividade das brincadeiras infantis, o artista-fotomontador joga com a maturidade da pintura, lançando “pânico” sobre os padrões críticos, para, a seu modo, “retardar” o olhar do espectador, instigando-o com a brincadeira de oferecer-lhe colagens da épica clássica (em *Invenção de Orfeu*) e de recortes de revistas populares, na publicação de suas obras de arte visual.

⁸⁰ CARDOSO, 2015, p. 6

⁸¹ Idem.



Figura 11: Imagem de recortes guardados por Jorge de Lima

Uma chuva de imagens

*O problema de escrever é também
inseparável de um problema de ver.*
Gilles Deleuze

Quando escolheu a “visibilidade” como uma das seis propostas para a literatura no milênio que estava por vir, Italo Calvino pôs em destaque a capacidade da escrita verbal de produzir e dar a ver imagens visuais capazes de afetar os sentidos do leitor. O escritor começa sua quarta conferência evocando um verso de Dante no “Purgatório”, com o qual define a imaginação como “um lugar dentro do qual chove.”⁸² Com base nessa definição, distingue dois processos que põem a imaginação em funcionamento: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal.”⁸³ Este último associa-se às imagens formadas na mente, ao “cinema mental da imaginação” como chama Calvino, enquanto o primeiro relaciona-se com a experiência da leitura, que nos possibilita visualizar uma cena de um romance ou uma notícia de jornal.

No Brasil, décadas antes de ter sido feito o convite a Calvino para proferir as conferências na Universidade de Harvard, Jorge de Lima, contemporâneo do escritor e leitor de *A Divina Comédia*, cujos ecos podem ser rastreados no poema épico *Invenção de Orfeu*⁸⁴, fabula uma notícia no livro *A Túnica Inconsútil* (1938). Trata-se de “O grande desastre aéreo de ontem”, um poema em prosa do qual chovem imagens de objetos e de corpos da queda de um avião, cuja testemunha é um poeta antilírico, para quem a tragédia aérea não é um arrebol:

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a
noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte

⁸² “Há um verso de Dante no ‘Purgatório’ (XVII, 25), que diz: ‘Poi iovve dentro a l’alta fantasia’ [Chove dentro da alta fantasia]. Minha conferência de hoje partirá desta constatação: a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove.” (CALVINO, 2011. p. 97)

⁸³ Ibid., p. 99.

⁸⁴ Para um mapeamento dos ecos de *A Divina Comédia* e de outros cânones da tradição literária no poema épico de Jorge de Lima, ver o excelente estudo de Luiz Busatto, intitulado *Montagem em Invenção de Orfeu*.

acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradivárius. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranquila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol.⁸⁵

Como se pode ver, o poema em prosa, que Jorge de Lima dedicou ao pintor Candido Portinari, e no qual podem ser encontrados traços da pintura de Marc Chagall⁸⁶, possui uma forte dimensão visual, construída por meio de símiles, que aproximam palavras semanticamente distintas, criando entre elas semelhanças inusitadas. Assim, um corpo que cai com extrema velocidade é comparado a uma estrela cadente, um ramalhete de flores a um paraquedas e a cauda de um vestido assemelha-se a um cometa. A “chuva de imagens” é assistida pela testemunha do desastre aéreo, que utiliza de modo insistente o verbo ver. Importante destacar também o efeito paradoxal obtido através da articulação das frases: os corpos desfigurados das dançarinas e a chuva de sangue caindo das nuvens chocam-se com a beleza da nadadora e com o movimento corporal das bailarinas. Este encadeamento narrativo prende a atenção do leitor e produz choques na sua percepção, porque materializa pela escrita uma colisão entre as palavras, próxima da que vitimou os passageiros do voo.

Ao colocar a “visibilidade” entre os valores literários que deveriam ser preservados neste milênio, Calvino mostrava-se preocupado com a possibilidade de perda da capacidade humana de “pensar por imagens” devido à crescente “inflação de imagens pré-fabricadas” pela cultura de massa: “Hoje somos

⁸⁵ LIMA, 1958, p. 446

⁸⁶ A associação entre a pintura de Chagall e o poema de Jorge de Lima é feita por Fabio de Souza Andrade no livro *Engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*, a partir do estudo de José Fernando Carneiro, *Apresentação de Jorge de Lima*, de 1958.

bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão.”⁸⁷ Para escapar das imagens saturadas, o escritor italiano reivindica uma escrita que dê relevo às palavras e as retire de seu contexto para lhes dar um novo significado. Não é outro o empenho de Jorge de Lima ao se apropriar, de modo perspicaz, de um motivo jornalístico, para transfigurar o cotidiano em surreal, criando uma visualidade complexa, oposta à de sua fase regionalista. Mário de Andrade, na “Nota Preliminar à *Túnica Inconsútil*”, observa que “o que torna a poesia de Jorge de Lima resistente aos perigos que o cercam é justamente a qualidade lírica de sua imaginação.”⁸⁸

Com a publicação de *A Túnica Inconsútil*, a imaginação poética de Jorge de Lima passa a criar imagens que conjugam o fantástico ao universo místico. O título do livro, aliás, remete à túnica que Jesus Cristo teria usado após a crucificação. Foi nos anos 1930 que o poeta alagoano se religou à fé de sua infância, para combiná-la a experimentos da vanguarda surrealista. Paralelamente, no final da década de trinta, Murilo Mendes, a quem Jorge dedica *A Túnica Inconsútil*, converte-se ao catolicismo por ocasião da morte de Ismael Nery. Em 1934, Jorge e Murilo publicam juntos *Tempo e eternidade*, um livro de poemas dedicado à memória de Nery e que tinha como objetivo restaurar a poesia em Cristo.

É difícil saber se Jorge de Lima manteve relações de amizade com Ismael Nery. No entanto, imagina-se que o legado do pintor, principalmente o surrealista, tenha chegado ao poeta alagoano através de conversas com Murilo Mendes, amigo de Nery, que se dedicou a divulgar o pensamento do artista. De todo modo, foi a partir da reconversão ao catolicismo e da incorporação da técnica da montagem, aprendida nos trabalhos de Max Ernst, que a imagem tornou-se complexa na obra verbal e visual de Jorge de Lima. Veja-se o efeito plástico de um pequeno trecho do capítulo quatro, “Tempo de magia e contemplação”, do livro de memórias do poeta:

Casimiro correspondia à minha idade e com ele recebi de Joaquim Goulart de Andrade um prêmio recitativo quando respondi a sua pergunta, certo dia:

⁸⁷ CALVINO, 2011, p.107.

⁸⁸ ANDRADE, 1958, p. 420.

- Quem sabe recitar?
 Respondi:
 - Eu sei Casimiro.
 - De Abreu?
 - Sim senhor.
 - Então diga.

Oh! dias de minha infância!
Oh! meu céu de primavera!
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!

Proferia os versos, trêmulo, com medo não sei de que, porém Casemiro no ar, me rodeando, vestido de sobrecasaca e colete de veludo, um jardim que eu conhecia da capa de uma edição enchia a sala em fotomontagem com a classe, bancas, quadro-negro, cadeiras, mapas. E atrás da face pálida de Casemiro eu via a minha face aflita e literária.⁸⁹

Num movimento de *devir-criança*, o poeta reconstrói, por meio da técnica da fotomontagem⁹⁰, uma cena da infância, com ares fantásticos, onde o medo, o fantasma de Casemiro de Abreu e a articulação de diferentes objetos (bancas, quadro-negro, cadeiras, mapas) ganham destaque. Este episódio retirado da narrativa *Minhas memórias* e o poema em prosa “O grande desastre aéreo de ontem” foram colhidos da “chuva de imagens” produzidas pela imaginação de Jorge de Lima e cumprem a tarefa de mostrar como a arte verbal constrói imagens que remetem à visibilidade e a outros tipos de percepção sensorial. Dentro de nossa imaginação, diante de nossos olhos, palavras e figuras ganham movimento, e, por isso, podem produzir sensações, tocar o corpo e instigar o pensamento.

⁸⁹ LIMA, 1958, p. 129-130.

⁹⁰ Em “A aparência da infância entre os seres e as coisas”, primeiro capítulo de suas memórias, Jorge de Lima escreve: “estas são *minhas* memórias literárias, grudadas como fotomontagens à vida de cada dia.” (Ibid, p. 105)

Sobrevida das imagens

Uma imagem que critica a imagem, e por isso uma imagem que critica nossa maneira de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo.

Georges Didi-Huberman

No canto Oitavo, Biografia, de *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima condensa em versos uma de suas fotomontagens mais encantadoras, nas palavras de Mário de Andrade: a de uma mulher dormindo que parece ressurgir da morte:

“As longínquas manhãs, ó as manhãs!
as mãos no lago, sobre a tumba oculta:
e a moça adormecida se acordando
do desvaído sono gigantesco.”⁹¹

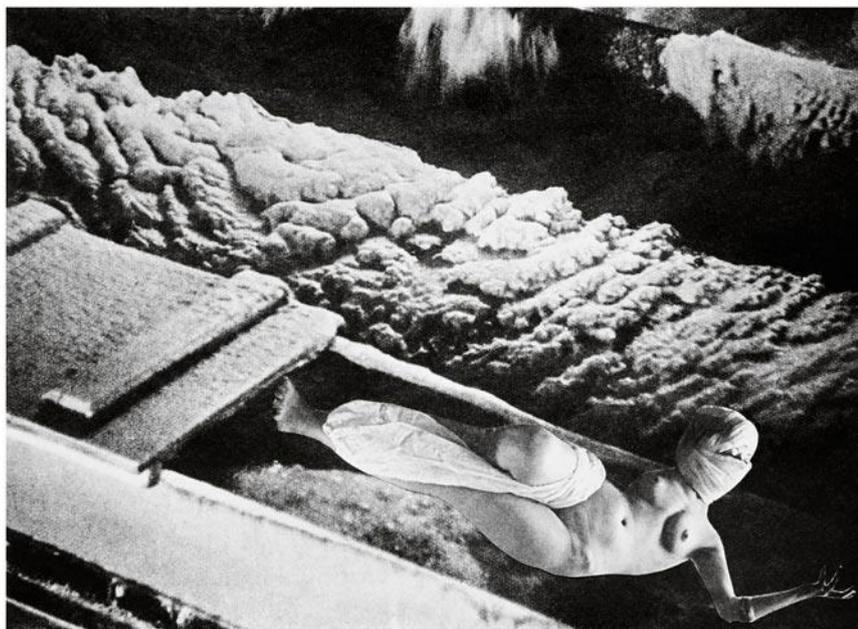


Figura 12: Fotomontagem de Jorge de Lima

O fantasma feminino acordando de um “sono gigantesco” lembra *Mira-Celi*, a musa misteriosa anunciada a Jorge de Lima ainda na infância⁹² e a quem

⁹¹ LIMA, 2013, p. 319.

ele atribui seus poemas da fase final. No entanto, para enfrentar o espectro da fotomontagem interessa mais o tempo de “pós-viver” sugerido pela imagem do que o mote da mulher adormecida, já explorado, quase à exaustão, pelas histórias infantis. Escrevendo sobre a experiência do olhar diante de uma perda, como a morte, a partir de uma passagem de *Ulisses*, de James Joyce, o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman formula a ideia de que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”⁹³. A partir da cisão irreversível do olhar, ele destaca duas atitudes que recalcam a ambivalência das imagens: a crença e a tautologia. Partindo dessa constatação, conclui que nem a posição da crença nem a da tautologia respondem ao desafio colocado pelas imagens. Enquanto a atitude da crença nega o volume e a profundidade da imagem de um túmulo vazio, por exemplo, produzindo uma ficção na qual tudo sobrevive em uma dimensão metafísica, a resposta tautológica, por sua vez, aferra-se somente àquilo que é visível: aquilo que se vê é apenas aquilo que se vê. Didi-Huberman situa estas duas atitudes como um além e um aquém da cisão do ver, respectivamente, pois ambas esvaziam as imagens, o que acaba por impedir a criação de uma trama entre o olhante e o olhado.

Na contramão da resposta tautológica e da crença, e retomando criticamente a teorização de Walter Benjamin sobre a aura, mas inscrevendo-a para fora de um universo místico e inacessível⁹⁴, o historiador francês empenha-se na tarefa de reauratizar as imagens, concedendo-lhes força e densidade, como se tivessem aura. Retirada a transparência das imagens, o sujeito observador é atravessado por uma experiência opaca e ambivalente, que lhe é exterior:

Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria,

⁹² Na “Nota Preliminar” ao livro *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, lê-se: “Ainda menino, encontramos-nos durante uma convalescença, depois em outras, em outros depois, em momentos que não posso precisar (...) vi-a debruçada sobre mim com seus olhos tão longínquos que parecia vir da eternidade (...) havendo constelações, ela aparece desgarrada, ainda úmida das marés noturnas (...) contra a proibição do meu horóscopo, que assegura: ‘hás de encontrá-la sempre na vida, mas sem saberes quando ela chega ou se vai’”. (LIMA, 1958, p. 501)

⁹³ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29.

⁹⁴ “*Aura* não é *credo*: seu silêncio está longe de ser apenas o discurso da crença como resposta adequada. [...] Enfim, quando Benjamin evoca a imagem aurática dizendo que, ao nos olhar, “é ela que se torna dona de nós”, ele nos fala ainda do poder da distância como tal, e não um poder vagamente divino, ainda que oculto, ainda que ele mesmo distante. A ausência ou a distância não são figuras do divino [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 158-159)

nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo. [...] “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos”.⁹⁵

Ao atribuir às imagens o poder de olhar e de deter a decodificação imediata do olhante, à maneira da pedra drummondiana, a proposta de Didi-Huberman coloca o homem em um estado de gagueira diante de imagens que não se deixam decifrar à primeira vista. Didi-Huberman considera potente essa tensão entre olhante e olhado não apenas porque ela provoca a interrupção do automatismo do olhar, mas também porque ela obriga o espectador a lidar com um não saber, em vez de ter uma posição de culto das imagens. É possível rastrear na fotomontagem de Jorge de Lima a tensão de que fala Didi-Huberman: do túmulo aberto, surge um fantasma, uma figura espectral em movimento, resistente à apreensão imediata de seu sentido, porque foi criada na fronteira entre o místico e o fantástico. Pode-se rastrear de igual modo na imagem limiana “sobrevivências” das lições de Walter Benjamin sobre a “imagem dialética”.

No processo de seleção, recorte e colagem das fotomontagens, Jorge de Lima aproxima materiais precários e de tamanhos divergentes, produzindo entre eles choques e tensões. Certamente, o poeta sabia que a criação artística ensina a pensar. Por isso, usando as “ferramentas da infância”⁹⁶, cria imagens insólitas, próximas às reauratizadas por Didi-Huberman, e igualmente capazes de deter a percepção, obrigando o olhante a lidar com uma tensão resultante da aproximação de materiais incongruentes, como se pode ver nas fotomontagens abaixo:

⁹⁵ Ibid., p. 148.

⁹⁶ A expressão é de Rosana Kohl Bines (2012).

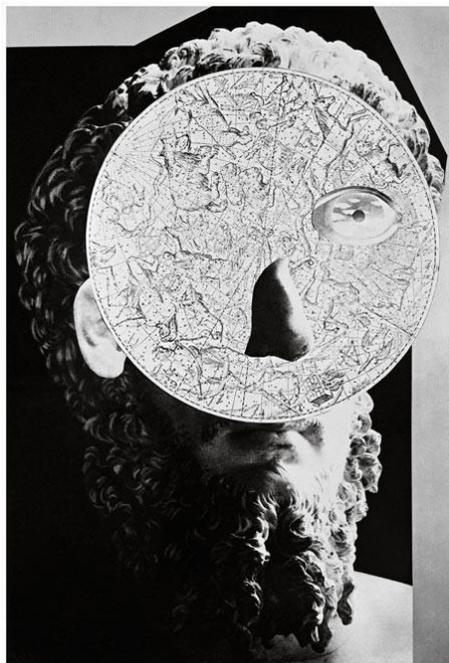


Figura 13: Fotomontagem de Jorge de Lima

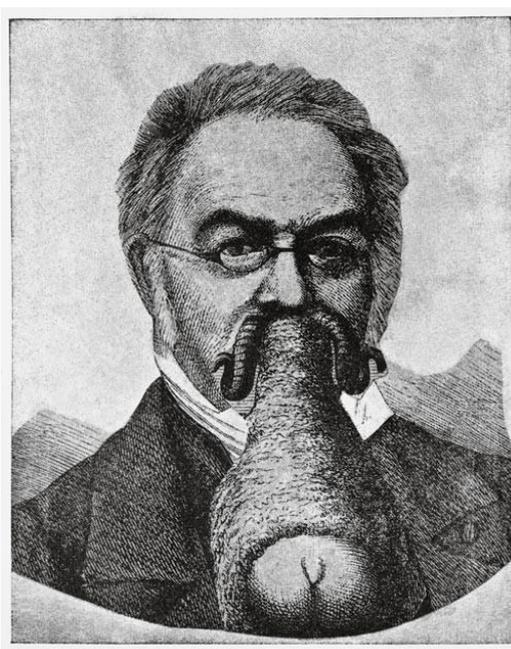


Figura 14: Fotomontagem de Jorge de Lima

A disparidade entre os elementos justapostos pelo poeta confronta o olhar corriqueiro do espectador, provocando um curto-circuito perceptivo por meio do gesto infantil de aproximar materiais heterogêneos. Deste modo, Jorge de Lima estaria produzindo pelas fotomontagens uma “alegoria” correspondente à teoria de

Walter Benjamin sobre a imagem dialética, definida, segundo Agamben (2012), por um movimento carregado de tensão “capaz de colocar um instante do passado em relação com o presente”. Diante das fotomontagens, que não apaziguam os elementos com os quais foram feitas, o olhante vê-se atingido por uma sensação de pânico causada pela colagem de figuras enigmáticas e fantasmáticas. Liberados pela aura das imagens, os fantasmas assaltam o olhar. Empenhado na tarefa de produzir uma “pintura em pânico”, Jorge de Lima salva a arte moderna do esteticismo, conferindo às imagens opacidade e movimento. Feitas com materiais menos nobres, como cartões postais, recortes de charges e revistas, as fotomontagens registram o amadurecimento de um “visualismo complexo⁹⁷” que já se processava na obra de Jorge de Lima desde seu encontro com o Surrealismo francês, nos anos 1930, e cujas primeiras impressões aparecem nos poemas de *A Túnica Inconsútil* e no romance *O anjo* (1934).

⁹⁷ Para Fábio de Souza Andrade, em *O engenheiro noturno*, o “visualismo complexo da fase final” da trajetória de Jorge de Lima “funda novas realidades a partir de ‘impactos olho-coisa, luz-movimento’” e está ligado à biografia de poeta, principalmente com sua mudança para o Rio de Janeiro, onde encontra Murilo Mendes (ANDRADE, 1997, p. 25).

Do murmúrio

*Novamente eis que a fábula prossegue
com a absorvência das forças trespordadas
e inadvertida fonte derramando-se;
aparecida fonte sob e sobre,
ouvindo, refletindo, lamentando-se,
mas sempre um canto cego na garganta
e as muralhas das margens escondidas.*

Jorge de Lima

Explorando procedimentos surrealista e contagiado por gestos infantis, Jorge de Lima construiu obras verbais e visuais, que acessam *blocos de infância*⁹⁸, como o poema épico *Invenção de Orfeu* e as fotomontagens de *A pintura em pânico*. Nessas obras, o poeta explora a materialidade da linguagem e a dimensão do murmúrio, conseguindo efeitos enigmáticos, inusitados e sedutores. Herdeiro da lição surrealista no Brasil, Jorge de Lima soube, à sua maneira, fazer com que a imagem interpenetrasse o som e vice-versa⁹⁹, como escreve Walter Benjamin no ensaio sobre o Surrealismo. A aproximação à obra do poeta é sempre desafiadora, porque ela conjuga imagens insólitas em versos enigmáticos. Veja-se o efeito do poema II do canto Quarto, *As Aparições*, de *Invenção de Orfeu*:

Era um cavalo todo feito em chamas
alastrado de insânias esbraseadas;
pelas tardes sem tempo ele surgia
e lia a mesma página que eu lia.

⁹⁸ A propósito da obra de Franz Kafka, Gilles Deleuze e Félix Guattari escrevem: “Ela age como bloco de infância, e não como lembrança da infância, reerguendo o desejo, ao invés de assentá-lo, deslocando-o no tempo, desterritorializando-o, fazendo proliferar suas conexões, fazendo passar em outras intensidades.” (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p. 9) No platô “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”, Deleuze&Guattari (2012, p. 97) anotam: “Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou um devir-criança, à lembrança de infância: ‘uma’ criança molecular é produzida... ‘uma’ criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos – contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que a fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro.

⁹⁹ “A vida parecia digna de ser vivida apenas quando se dissolvia, em cada um, o limiar entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, oscilantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’. A imagem e a linguagem têm precedência.” (BENJAMIN, 2012b, p. 22)

Depois lambia os signos os assoprava
a luz intermitente, destronada
então a escuridão cobria o rei
Nabucodonosor que eu ressonhei.

Bem se sabia que ela não sabia
a lembrança do sonho subsistido
e transformado em musas sublevadas.

Bem se sabia: a noite que o cobria
era a insânia do rei já transformado
no cavalo de fogo que o seguia.¹⁰⁰

O cavalo feito em chamas surge de um tempo em suspenso e é associado ao ambiente noturno. Movimentos de luz e sombra, claro e escuro criam uma atmosfera fantasmal. O passado esquecido retorna na lembrança do sonho, associado à noite e a musas arcaicas, que sobrevivem, como espectros, no presente da leitura. Bem se sabe que, neste soneto, destaca-se menos o significado dos versos e mais o aspecto fantástico das imagens verbais, que guardam uma margem de enigma e mistério.

É o filósofo italiano Giorgio Agamben quem situa a infância como uma experiência limiar entre a mudez e o surgimento da fala. Para se tornar sujeito e conhecer o mundo por meio de uma língua compartilhada, com uma sintaxe e um sistema fônico próprios, a criança precisa se expropriar da condição de *infans* – do latim, aquele que não fala – para adquirir uma língua articulada. Esta cisão acontece sob o preço da expulsão da criança da dimensão totalizadora da linguagem. Assim, de acordo com Agamben, a infância é constituída por uma passagem entre *phoné* e *lógos*, sons indistintos e linguagem articulada, sistema semiótico (língua/natureza) e sistema semântico (discurso/cultura). Mas, língua/discurso, natureza/cultura não se configuram como conceitos opostos, e sim como polos entre os quais o ser se desloca.

A criança uma vez não pôde falar, porque ainda não tinha saltado da região dos murmúrios em direção a uma língua compartilhada, e por isso pode sempre falar de um modo novo, porque está mergulhada na totalidade da linguagem. Agamben nomeia de *experimentum linguae* a experiência de cisão entre língua e

¹⁰⁰ LIMA, 2013, p. 180.

discurso a que o infante tem acesso: “uma experiência que se sustém somente na linguagem [...], em que aquilo de que se tem experiência é a língua em seu estado bruto.”¹⁰¹ Esta experiência de linguagem não aponta, contudo, para um inefável, mas para aquilo que sempre pode ser dito, porque é inacabado. Nesta perspectiva, o conceito de infância, para Agamben, não é uma etapa cronológica, nem um estado psicossomático, tampouco uma tentativa de pensar o indizível da linguagem. Ao contrário, o conceito de infância significa uma intensidade, um experimentar a pura exterioridade da língua, um reentrar na região dos balbucios e murmúrios infantis.

É também o filósofo italiano, ainda no livro *Infância e História*, que aproxima esta infância muda e silenciosa na qual todos nós nascemos de um “murmúrio”, de um “murmurar de boca fechada” diante do mistério, experiência bastante próxima da mística e da poesia na antiguidade. Este murmúrio diante do mistério ajuda a situar a experiência de leitura das imagens verbais e visuais de Jorge de Lima, nas quais sobrevivem gestos infantis e efeitos surrealistas. Assim, a dimensão infantil do adulto, que o aproxima do segredo murmurante, dá lugar, também, à inversão de categorias que se configuram na fábula, quando o homem emudece e os animais falam, numa potente troca de papéis.¹⁰²

¹⁰¹ AGAMBEN, 2005, p. 11

¹⁰² Cf. Ibid., p. 78.

Jorge e Murilo em um ambiente místico-surreal

As trajetórias de Jorge de Lima e Murilo Mendes cruzaram-se em diversos pontos. O encontro dos poetas aconteceu no Rio de Janeiro dos anos de 1930, década em que abandonaram definitivamente a dicção modernista e começaram a se incursionar por outros experimentos de vanguarda. Foi ainda nesta década que Murilo Mendes converteu-se ao catolicismo por ocasião da morte de Ismael Nery, Jorge de Lima retomou a religiosidade da infância e os dois tornaram-se colaboradores da revista católica *A Ordem*. Para Antonio Candido, no ensaio “A Revolução de 1930 e a cultura”, os anos trinta assistiram ao estreitamento das relações entre literatura, religião e política, como decorrência do movimento revolucionário no Brasil, que levou Getúlio Vargas ao poder, e da ascensão dos totalitarismos na Europa. Assim, instaurou-se no cenário intelectual brasileiro uma polarização entre os que se definiam comunistas e aqueles que optaram pela direita. Por conta dessa radicalização política, os textos literários passaram a incorporar temas sociais e preocupações religiosas, fazendo com que o catolicismo se tornasse “uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética.”¹⁰³ A revista *A Ordem* (1921) e o Centro Dom Vital (1922), ambos fundados pelo ex-ateu Jackson de Figueiredo, bem como a conversão de Alceu Amoroso Lima ao catolicismo em 1928, foram decisivos para suscitar em escritores e poetas a busca pela religiosidade. De acordo com Candido,

Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção, ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o primeiro Vinícius de Moraes, na poesia.¹⁰⁴

¹⁰³ CANDIDO, 1989, p. 187

¹⁰⁴ Idem.

Este trabalho não pretende fazer uma análise crítica do catolicismo nas obras dos autores mencionados por Antonio Candido, mas sim destacar que o religamento de Jorge de Lima e Murilo Mendes com o universo religioso, sobretudo com a “tonalidade espiritualista de tensão e mistério”, possibilitou que ambos dessem uma guinada nas suas dicções poéticas. Como se sabe, o livro *Tempo e Eternidade*, de 1934, é a obra que marca uma virada significativa na trajetória de Jorge e Murilo, porque combina à perspectiva mística técnicas de vanguarda, cujo resultado são imagens misteriosas e fantásticas, como se pode ver no poema de Jorge de Lima, “A mão enorme”:

Dentro da noite, da tempestade,
 A nau misteriosa lá vai.
 O tempo passa, a maré cresce,
 o vento uiva.
 A nau misteriosa lá vai.
 Acima dela
 que mão é essa maior que o mar?
 Mão de piloto?
 Mão de quem é?
 A nau mergulha,
 o mar é escuro,
 o tempo passa.
 Acima da nau
 a mão enorme
 sangrando está.
 A nau lá vai.
 O mar transborda,
 as terras somem,
 caem estrelas.
 A nau lá vai.
 Acima dela
 a mão eterna
 lá está.¹⁰⁵

Ou ainda nesses versos de “A irmã sobrenatural”, de autoria de Murilo Mendes:

Esperei-te desde o princípio,
 Desde antes da vinda do dilúvio,
 Desde o mundo dos manequins e bilboquês.
 Uma noite o cometa de Halley apareceu
 E eu pensei que tu viesses nele.
 Os desertos se desdobravam antes meus olhos
 Até que um enviado revelou-te a mim.¹⁰⁶

¹⁰⁵ LIMA, 1958, p. 386.

Em ambos os poemas, a perspectiva religiosa é trabalhada a partir da dimensão visual e fantástica. Nos versos de Jorge de Lima, sobressai a imagem de uma mão enorme que protege uma nau da tempestade; nos de Murilo Mendes, o sujeito poético é aquele que espera, desde a infância – tempo em que descobriu o mundo dos brinquedos e dos manequins – a vinda de um espectro feminino. Embora remetam ao transcendente (à “crença” de que fala Didi-Huberman), essas imagens fantásticas indicam uma tensão paradoxal, que impede a escrita poética de recair no centramento essencialista e dogmático característico do pensamento religioso, em especial o de orientação cristã. Nos poemas de Jorge e Murilo, os motivos religiosos são contrapostos a motivos banais, eróticos, agressivos, que conduzem a escrita para o espaço anárquico de interação de corpos terrenos e celestes, domésticos e cósmicos, em vez de dirigi-los ao espaço ordenado de intercurso de almas. Nesse sentido, o conceito de religião, o pertencimento a certa episteme católica ganha um sentido diferente, inesperado, quando produzido pelas operações artísticas de Jorge e Murilo. Assim, pode-se situar a peculiaridade do surrealismo praticado pelos poetas e justificar, na obra de ambos, o efeito saudável do pânico. Em outras palavras, pode-se dizer que esse singular surrealismo resulta de um constante *devir-criança* dos poetas e de uma assunção paradoxal do murmúrio que faz explodir o místico e o surreal numa confluência convulsa, que não revela segredos, nem sufoca o silêncio, mas transtorna e vivifica o emprego da linguagem.

Depois de *Tempo e Eternidade*, Murilo publica, em 1937, *A poesia em pânico*, livro homenageado pelo amigo Jorge, em 1943, quando este intitula de *A pintura em pânico* o volume onde reúne suas fotomontagens. Na “Nota limiar” de *A pintura em pânico*, Murilo Mendes escreve: “o pânico às vezes é necessário para se chegar à organização”¹⁰⁷ e confessa que não teve a mesma perseverança do amigo na produção de fotomontagens. Entre as montagens feitas com tesoura e cola por Jorge de Lima, destaca-se a imagem de um manequim vestido com

¹⁰⁶ MENDES, 1994, p. 257.

¹⁰⁷ LIMA, 2010, p. 37.

roupas femininas, que tem, ao seu lado, em tamanho menor, um duplo ou sua sombra incompleta.



Figura 15: Fotomontagem de Jorge de Lima

Possivelmente o corpo do manequim-mulher, vestido com trajes escuros, que contrastam com a luminosidade do fundo, impressionou Murilo Mendes. Quando criança, o “Murilo menino” ficara fascinado por três manequins vermelhos vistos no porão da prima Hortênsia: “Durante anos, descendo ao vasto porão onde se achavam três manequins vermelhos – que eu batizara de ‘santíssima trindade terrestre’ – rondei em vão o quarto da minha prima [...].”¹⁰⁸ Anos mais tarde, o poeta, já adulto, apreende a lição de Abigail, a “vamp honesta”¹⁰⁹, e transforma os manequins descobertos na infância em alegorias do corpo feminino e em signos da modernidade: “Abigail marcou também minha vida de futuro poeta ao afirmar uma vez que um simples manequim de costureira é mais belo e sugestivo que qualquer estátua grega.”¹¹⁰ Para resistir ao autoritarismo político e

¹⁰⁸ MENDES, 2014, p. 122.

¹⁰⁹ Ibid., p. 117.

¹¹⁰ Ibid., p. 118.

questionar os padrões estéticos, Jorge e Murilo constroem suas obras em ambiente místico-surreal. Religando-se à fé da infância, o poeta alagoano, inspirado pela musa *Mira-Celi*, produz o “pânico” em fotomontagens que salvam a arte moderna do esteticismo. Por sua vez, o poeta juiz-forano faz de sua obra uma “janela do caos”, de onde se vê “o céu pelo avesso” da Segunda Guerra Mundial, e traz para sua escrita o erotismo do corpo feminino, que conjuga simultaneamente as dimensões do sagrado e do profano.

Sob o signo do feminino

*A mulher do fim do mundo
Dá de comer às roseiras,
Dá de beber às estátuas,
Dá de sonhar aos poetas. [...]
Me puxa do sono eterno
Para os seus braços que cantam.
Murilo Mendes*

*Eu vou cantar até o fim
Eu sou a mulher do fim do mundo
Eu vou cantar, me deixem cantar até o fim.
Elza Soares¹¹¹*

Desviando-se da fortuna crítica tradicional da obra de Murilo Mendes e lendo a escrita muriliana a partir da dimensão material da linguagem, Marília Rothier Cardoso, em “Piano, serrote e manequim”, considera que o “corpo da mulher”, na obra do poeta juiz-forano, “transgride os critérios do bom senso para desdobrar-se em signo.”¹¹² A partir dessa observação perspicaz, mapeia a “mulher-signo” na poesia e na prosa do autor: do corpo belo de “Jandira”, onde “o mundo começa nos seios”¹¹³, à “Mulher / ora opaca ora translúcida”¹¹⁴, do livro *As metamorfoses*, sem esquecer da galeria de personagens femininas de *A idade do serrote* (Analu, Dono Coló, Cláudia, Sinhá Leonor, Abigail, Hortênsia, Asta Nielsen etc.), a pesquisadora mostra como a figura da mulher é escrita sob corpos e nomes diversos na obra de Murilo Mendes, servindo ao poeta como “moeda de trocas afetivas e intelectuais, com uma face de matéria, voltada para os órgãos dos sentidos, e outra face de espírito, voltada para as convenções, exigindo aprendizagem.”¹¹⁵ Neste sentido, é exemplar o capítulo “Sebastiana”, do livro de memórias da infância do escritor, no qual o corpo negro da ama de leite não apenas alimenta o Murilo criança, como também lhe desperta o desejo:

¹¹¹ "Mulher do fim do mundo" (2015), Rômulo Fróes e Alice Coutinho.

¹¹² ROTHIER, 2012, p. 60.

¹¹³ MENDES, 1994, p. 202.

¹¹⁴ Ibid., p. 350.

¹¹⁵ ROTHIER, 2012, p. 60-71.

A infância senta-se nos meus joelhos ou nos peitos pretos de Sebastiana?, sei que os pais ou avós dela vieram da África, então é sempre de noite na África e meu pai diz que é bobagem, pelo contrário, faz um sol medonho na África, diz meu pai que tem muito calor no Senegal, então eu penso que é um calor de bengala, em criança a gente ouve outra coisa e mal, Sebastiana deixa esguichar seu leite pro meu irmão menor José Maria, é do leite que vêm as histórias que ela nos adormece, talvez eu ainda não entendesse o que é torre, nem madrastra, nem varinha de condão, nem princesa encantada, ou melhor sabia e não sabia, nunca se sabe direito o que se sabe ou não, [...] Sebastiana só tem peito e mão, eu nunca vi os pés [...].¹¹⁶

A escrita de Murilo registra ecos da oralidade africana pelo ponto de vista do narrador criança, que vê o corpo da ama de leite fragmentado, reduzindo-o a seios e mãos. Também a escrita tenta perfazer ou materializar os “peitos pretos” de Sebastiana jorrando o leite que sacia a fome e que traz consigo histórias que alimentam a imaginação do menino. Mas a “mulher-signo” não é apenas a que possui diversos nomes (Sebastiana, Jandira, Desdêmona, Ipólita etc.), é também aquela que se metamorfoseia. Pela via da subversão e do humor, o poeta transfigura o corpo feminino, profanando a dimensão religiosa de sua escrita:

IGREJA MULHER

A igreja toda em curvas avança para mim,
Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
Com um braço me indica o seio e o paraíso,
Com outro braço me convoca para o inferno.
Ela segura o Livro, ordena e fala:
Suas palavras são chicotadas para mim, rebelde.
[...]
A igreja toda em curvas
Quer me incendiar com o fogo dos candelabros.
Não posso sair da igreja nem lutar com ela
Que um dia me absorverá
Na sua ternura totalitária e cruel.¹¹⁷

A partir de uma carta de Alceu Amoroso Lima a Laís Correa de Araújo, datada de 6 de abril de 1970, Silviano Santiago, em “Poesia fusão: catolicismo primitivo / mentalidade moderna”, lê a conversão de Murilo Mendes como uma “metamorfose religiosa com vistas, por um lado, ao ‘desenvolvimento do sentido

¹¹⁶ MENDES, 2014, p. 19.

¹¹⁷ MENDES, 1994, p. 303.

poético da vida’ e, pelo outro, a modelo franciscano de participação político-social cristã.”¹¹⁸ Assim, o crítico acredita que o fator decisivo para a conversão de Murilo Mendes ao catolicismo não foi apenas o convívio do poeta com Ismael Nery, mas também o desejo de retomar a solidariedade cristã, de inspiração franciscana e aprendida na infância em Juiz de Fora – o que acaba por fazer da conversão do poeta uma “estranha aliança entre estripulia e sublime.”¹¹⁹ É a partir desse “jogo de experiências contraditórias”¹²⁰, entre a travessura mundana e o espiritual elevado, que Silviano Santiago afirma o “deslizamento estranho e muriliano do sagrado para o profano, e vice-versa”¹²¹, como se pode ler no poema “Igreja Mulher”, que joga com o caráter sublime da igreja e o corpo erótico da mulher. O resultado obtido da transgressão do sagrado em profano são versos que afirmam o paradoxo: “enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar. / Com um braço me indica o seio e o paraíso, / Com o outro me convoca para o inferno.”¹²²

Na obra muriliana o corpo da mulher, descoberto na infância¹²³, assume nomes e formas inúmeros: é Jandira e a “igreja em curvas”, mas é também o “manequim”. Para Marília Cardoso, “os manequins” na escrita muriliana “não dão acesso à dimensão estética por seu significado utilitário evidente, mas por mediar uma série indefinida de imagens fascinantes e assustadoras.”¹²⁴ Silviano Santiago, por sua vez, considera o “manequim” uma “forma espúria da representação feminina”¹²⁵, tomada de empréstimo por Murilo da arte surrealista de Giorgio de Chirico. As observações dos mestres reafirmam as considerações feitas por Mário de Andrade no artigo sobre “A poesia em 1930”: “Murilo Mendes não é um *surrealiste* no sentido de escola, porém me parece difícil da gente imaginar um aproveitamento mais sedutor e convincente da lição sobre-realista.”¹²⁶ Certamente, a “lição sobre-realista” a que Mário se refere diz

¹¹⁸ SANTIAGO, 2014, p. 97.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁰ *Idem*

¹²¹ *Ibid.*, p. 100.

¹²² MENDES, 1994, p. 303.

¹²³ No capítulo “Origem, memória, contacto, iniciação” de *A idade do serrote*, lê-se: “Lili de Oliveira senta-me nos seus joelhos. O fogo sobe no meu corpo” (MENDES, 2014, p. 8)

¹²⁴ ROTHIER, 2012 p. 67.

¹²⁵ SANTIAGO, 2014, p.123.

¹²⁶ ANDRADE, 1972, p. 42.

respeito tanto às imagens assustadoras do “mundo inimigo”, onde “o cavalo mecânico arrebatava o manequim pensativo”¹²⁷, quanto às que seduzem os “limites da razão”, como o “manequim vermelho do espaço / que de noite eu levanto a mão para tocar.”¹²⁸ “Forma espúria” do corpo feminino, o manequim afirma, na escrita muriliana, a “potência do falso.”

Quando se propõe a fazer a “reversão do platonismo”, Nietzsche traz para a “superfície” as motivações que levaram Platão a considerar o simulacro como uma imagem infiel da realidade. No texto “Platão e o simulacro”, Gilles Deleuze mostra que o filósofo grego opera pelo método da divisão, que consiste em separar a “Ideia” (o original, o modelo, a essência, a verdade) das imagens dessa ideia. Em *A República*, Platão distingue hierarquicamente três tipos de formas: em primeiro lugar, a ideia de uma coisa (a ideia de mesa); em segundo lugar, a cópia dessa ideia (o objeto mesa) produzida por um artesão segundo o modelo original e com fins utilitários; e, por último, a cópia da cópia (a imagem do objeto mesa) feita por um pintor ou por um poeta¹²⁹. Entretanto, o procedimento platônico da divisão não visa somente distinguir o verdadeiro do falso, o original da cópia. Ele possui um objetivo mais profundo, qual seja, o de separar dois tipos de imagens: a cópia e o simulacro.

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais.¹³⁰

Nesse sentido, importa menos a *natureza* da cópia – ela sempre será uma imagem do modelo – e mais o *grau* de “autenticação da Ideia”¹³¹, ou seja, o quanto a cópia se aproxima ou se distancia do original, donde a separação de dois tipos de imagens: as “cópias-ícones”, fundamentadas em uma semelhança, e os “simulacros-fantasmas”, construídos sobre uma diferença. A separação de

¹²⁷ LIMA, 1994, p. 112.

¹²⁸ Ibid, p. 110.

¹²⁹ Cf. COMPAGNON, 1996, p. 69.

¹³⁰ DELEUZE, 2015, p. 262.

¹³¹ Cf. COMPAGNON, 1996, p. 70.

imagens, segundo Deleuze, quer garantir a hierarquia da cópia sobre os simulacros, já que estes não possuem um valor positivo como a cópia, que se modela sobre a essência da ideia. Ao se distanciar desta última, o simulacro produz uma dessemelhança, que não apenas o afasta da Ideia, como também instaura uma diferença. É a partir da lógica da diferença, na qual está incluída o ponto de vista do outro, que Deleuze mostra como Nietzsche faz a “reversão do platonismo”:

Em suma, há no simulacro um devir-louco [...], um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. Impor um limite a este devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante [...]: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros.¹³² (Ibid, p. 264)

O filósofo busca afirmar, no domínio da representação, a potência do simulacro como imagem infiel à ideia, mas fiel a si mesma enquanto diferença, na medida em que não tenta conservar minimamente uma identidade com o modelo ou com a cópia. Por isso, o simulacro “encerra uma potência positiva que nega tanto *o original como a cópia, como o modelo como a reprodução*”¹³³, afirmando o *caos* entre as formas. Se, para Platão, a simulação era uma imagem a ser recalçada, porque era produzida a partir de uma relação exterior com a ideia, a partir da modernidade, ela passa a ser valorizada justamente por fazer emergir da profundidade onde foi encerrada pelo platonismo a “mais alta potência do falso”:

Na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira. O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser simulados, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de existências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente. [...] Mas o falso pretendente não pode ser dito falso com relação a um suposto modelo de verdade, muito menos que a simulação pode ser dita uma aparência, uma ilusão. [...] Trata-se do falso como potência, *Pseudos*, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso.¹³⁴

¹³² DELEUZE, p. 2015, p. 264.

¹³³ Ibid., p. 267.

¹³⁴ Ibid., p. 268.

Se assim funciona o simulacro para Nietzsche e Deleuze, assim ele está inserido na ficção de Murilo Mendes. Como já foi dito anteriormente, a “mulher-signo” assume nomes e formas diferentes na obra do escritor. Portanto, é possível afirmar que existe uma descentralização da imagem feminina perpassando a escrita de Murilo para afirmar a multiplicação das formas. Dentre essas, está a forma inanimada do manequim vista na infância. Por isso, o manequim assume na escrita do poeta a “potência do simulacro”, na medida em que corrobora “um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra ainda.”¹³⁵ Esse movimento produz um “efeito exterior” e faz com que a semelhança do manequim com o corpo da mulher subsista como simulação. Em outras palavras, o signo da mulher retorna diferido na obra de Murilo Mendes, mascarando-se em imagens animadas e inanimadas que afirmam suas singularidades em meio a disparidade de formas e nomes.

¹³⁵ Ibid., p. 269.

No museu dos brinquedos¹³⁶

Colecionadores são fisionômicos do mundo das coisas.
Walter Benjamin

Em 1930, Walter Benjamin publica, no *South West German Radio Gazette*, o ensaio “Brinquedos russos”, um pequeno texto onde destaca que o interesse das crianças pelos brinquedos reside no desejo de saber como eles foram feitos. Esta curiosidade infantil pela construção das coisas faz com que a criança não apenas estabeleça uma relação viva com os objetos, como também os manipule, os quebre, os reinvente. No ensaio “Elogio da boneca”, Benjamin relaciona a ação ativa das crianças sobre os brinquedos com a atitude destrutiva e anárquica do colecionador, porque para ambos importa menos a utilidade das coisas e mais o passado destas¹³⁷.

Quatro anos antes da publicação do ensaio sobre os “Brinquedos russos”, entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927, Walter Benjamin esteve em Moscou para visitar Asja Lacis. Na ocasião, visitou museus, como o Museu dos Brinquedos e o Kustarny Museum, ambos de arte regional: neste último, havia muitos brinquedos, mas as peças mais bonitas eram as feitas de *papier-mâcher*. Na entrada de 23 de dezembro do *Diário de Moscou*, Benjamin descreve a exposição de brinquedos do Kustarny Museum:

Estão, na maioria, sobre um pequeno pedestal, em cima de um realejo minúsculo, que as pessoas acionam, ou sobre um plano inclinado, que pode ser comprimido e emite um som. Também há figuras muito grandes, deste mesmo material, que representam tipos beirando ligeiramente o grotesco, e que já pertencem a um período de decadência.¹³⁸

¹³⁶ Este capítulo e o subsequente são tributários das comunicações “O saber do colecionador”, de Beatriz Sarlo e “Mãos pequenas: a infância como sonho e fantasmagoria”, de Maria Angélica Melendi proferidas no Seminário Internacional Biblioteca Walter Benjamin, realizado no Museu de Arte do Rio de Janeiro, entre 06 e 08 de julho de 2016. Agradeço especialmente à professora Maria Angélica, pela interlocução e disponibilização de seu texto, referido ao final da dissertação.

¹³⁷ Hanna Arendt, no livro *Homens em tempos sombrios*, ressalta: “Benjamin ainda não tinha consciência do fato de que a coleção também pode ser uma forma de investimento eminentemente segura e muitas vezes altamente lucrativa.” (ARENDR, 2008, p. 213)

¹³⁸ BENJAMIN, 1989, p. 50.

A exposição, conta Benjamin, foi organizada pelo diretor do Museu dos Brinquedos, onde ele encomendou, em 21 de janeiro, cerca de vinte fotografias. Ainda neste dia, o pensador alemão estudou de modo especial objetos de argila do distrito de Wiatka. Como se sabe, Walter Benjamin escreveu sobre os últimos dias de sua estada na Rússia quando já estava em Berlim¹³⁹. Na entrada de 30 de janeiro do *Diário*, ele relata a excursão feita a Sergiev, um dia antes do retorno à Alemanha, na companhia do amigo Basseches, ao lado de quem visita o Mosteiro Troitse-Sergeiva. Mas ao contrário do amigo, Benjamin não tinha interesse de visitar a igreja, pois seu desejo era comprar brinquedos. Para não aborrecer ainda mais o companheiro de viagem, percorre, impaciente, todos os cômodos do museu em que tinha se transformado o mosteiro. Ao término da visita, pôde finalmente satisfazer seu desejo: numa loja próxima à estação ferroviária, Benjamin comprou algumas coisas de madeira, “mais por causa da pressão de Basseches, do que por decisão própria, mas alegro-me de tê-lo feito agora.”¹⁴⁰ O que o pensador alemão realmente queria era comprar brinquedos de *papier-mâcher* na loja vista antes de entrar no mosteiro. Quando finalmente chegou ao tão desejado destino, ele estava às escuras. Vale a pena citar a passagem na qual Benjamin conta como conseguiu comprar os brinquedos:

Estava ardendo de impaciência para ver a loja de brinquedos de papier-mâché; temia que já estivesse fechada. Não foi o caso. Porém, quando felizmente chegamos lá, o interior da casa estava completamente escuro e não havia nenhuma iluminação no depósito. Tivemos que tatear às cegas pelas estantes. De vez em quando eu acendia um fósforo. Foi assim que várias coisas muito bonitas me caíram nas mãos, o que, de outro modo, provavelmente não teria acontecido, pois obviamente não teríamos sido capazes de explicar ao homem o que eu estava procurando.¹⁴¹

No último dia da estada em Moscou, Benjamin preocupa-se com suas malas, nas quais “não estavam somente os lindos brinquedos, mas todos os meus manuscritos.”¹⁴² Até hoje não se sabe o paradeiro dos brinquedos comprados por

¹³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 132.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴¹ *Idem*

¹⁴² *Ibid.*, p. 141.

Benjamin, pois em seu arquivo não há objetos de madeira tampouco de *papier-mâcher*. Foram preservados manuscritos e algumas fotografias – possivelmente as encomendadas no Museu dos Brinquedos – em cujos versos ele fez anotações. Nessas imagens figuram, entre outros, um samovar, um cavalo de madeira, uma máquina de costura e uma boneca de palha, todos provenientes da Rússia. Abaixo, pode-se ver uma amostra desses objetos fabricados por camponeses e artesãos, que resistiam ao avanço industrial¹⁴³. As fotos dos tradicionais brinquedos russos são resíduos, são traços do desaparecimento de uma cultura popular e manual que estava sob ameaça, como observam Ursula Marx e demais autores (2007) em “Physiognomy of the Thingworld”¹⁴⁴.

¹⁴³ Todas as imagens reproduzidas neste capítulo foram retiradas do livro *Walter Benjamin's Archive*. A referência completa encontra-se ao final do trabalho.

¹⁴⁴ A citação acima foi traduzida por mim. Cf. “The photos – the reduced stock remaining in the bequest – represent a residue. They are traces of disappearance. Traditional Russian toys themselves – according to Benjamin’s observation at the end of his essay – also adopt the form of a residue. They are witnesses to a disappearing folk culture, manufactured in a peasant cottage industry, which is under threat.” (URSULA et al, 2007, p. 74)

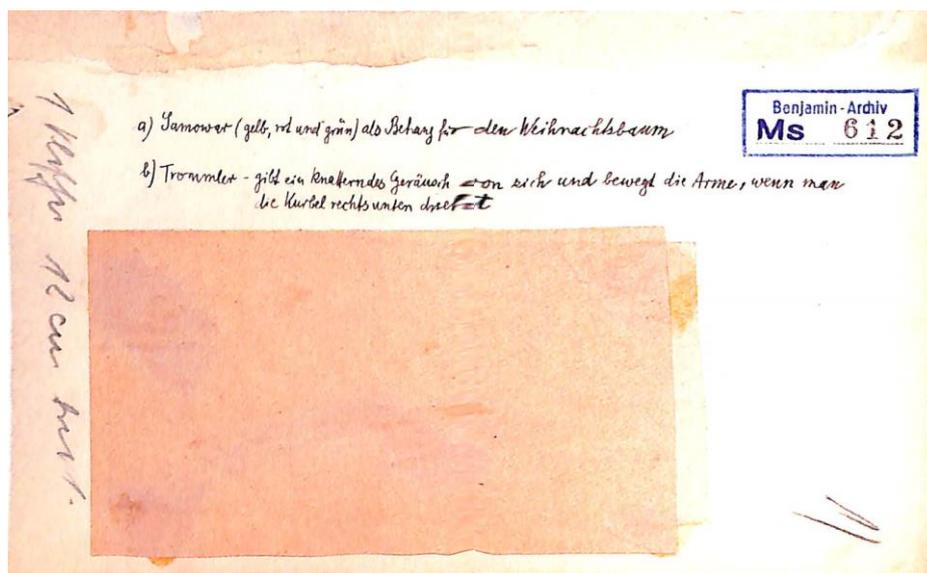
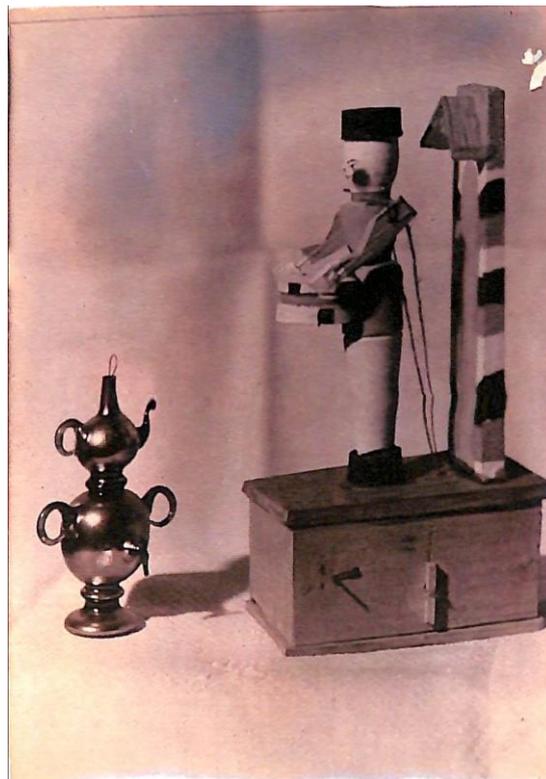


Figura 16: Imagem de brinquedos russos da coleção Walter Benjamin.

Nas anotações, lê-se¹⁴⁵:

- a) Esquerda, samovar (amarelo, vermelho, e verde) como decoração da árvore de Natal.
 b) Baterista - faz um barulho e move os braços quando alguém aciona uma alavanca na parte inferior direita.¹⁴⁶

¹⁴⁵ As traduções das anotações de Walter Benjamin para o português foram feitas por mim a partir do texto em inglês, que, por sua vez, é uma tradução do original em alemão. Cf. MARX et al, 2007.

¹⁴⁶ “a) Left, samovar (yellow, red and green) as Christmas-tree decoration.
 b) Drummer – makes a rattling sound and moves its arms when one turns the crank on the bottom right-hand corner.” (Ibid, p. 83)

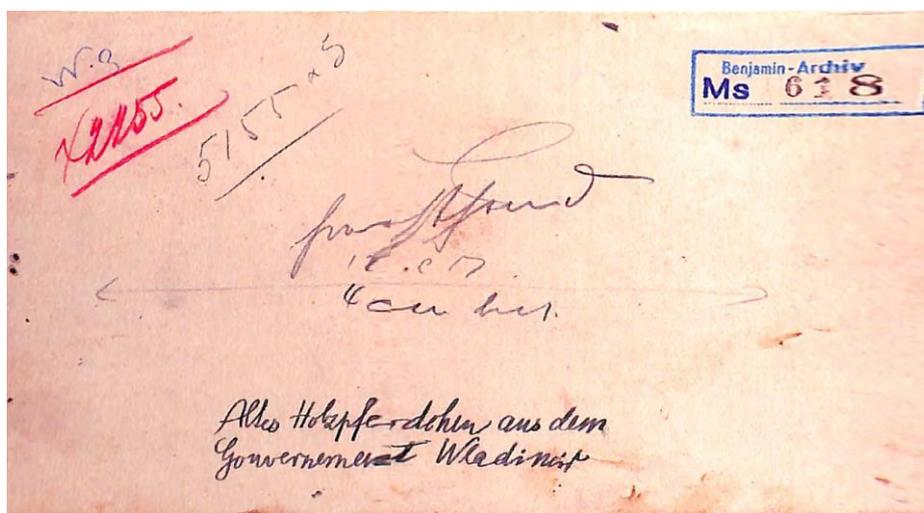
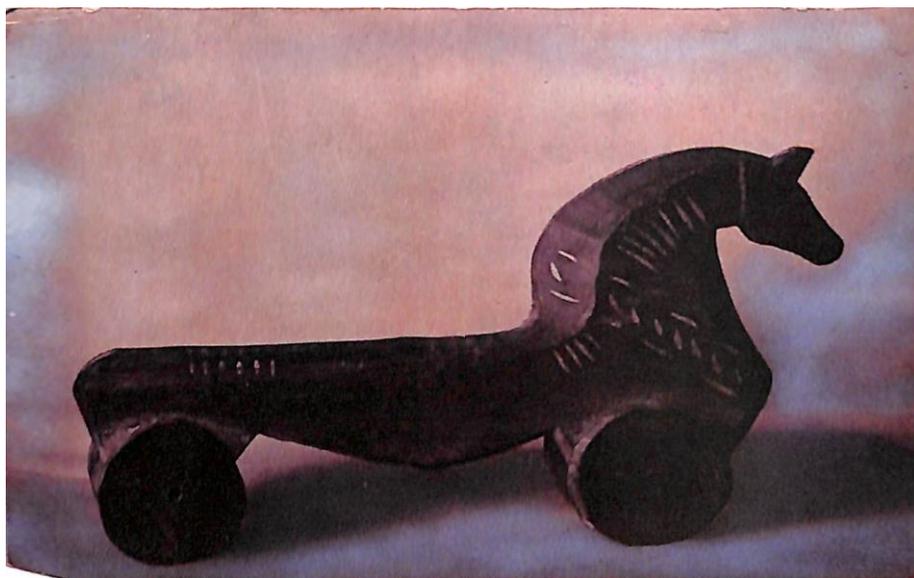


Figura 17: Imagem de um cavalo de madeira da coleção de fotos de Walter Benjamin. Velho cavalo de madeira do distrito de Vladimir.¹⁴⁷

¹⁴⁷ “Old wooden horsey from the governorate of Vladimir.” (Ibid, p. 97)



Figura 18: Imagem de uma máquina de costura da coleção de fotos de Walter Benjamin.

Modelo de madeira de uma máquina de costura. Se uma pessoa girar a roda, a agulha sobe e desce e faz um barulho que sugere a criança o som e o ritmo de uma máquina de costura. Artesanato camponês.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Wooden model of a sewing machine. If one turns the wheel the needle goes up and down as it strikes a clattering sound that suggests to the child the rhythm of a sewing machine. Peasant handicraft.” (Ibid, p. 81)

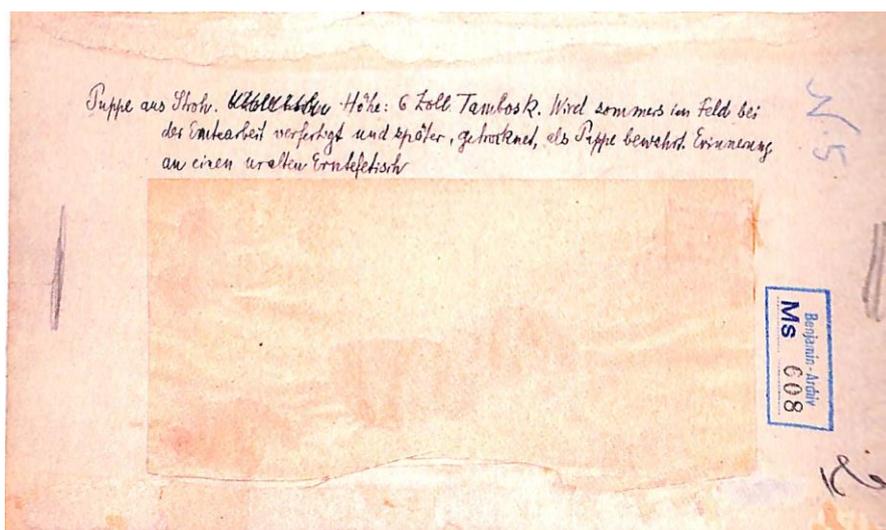
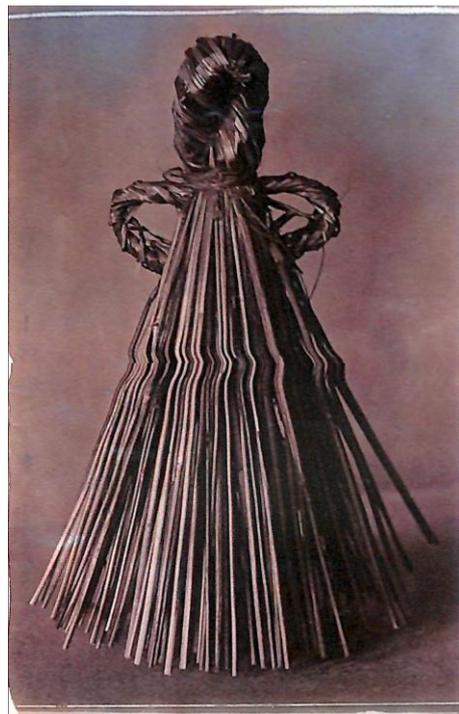


Figura 19: imagem de uma boneca russa da coleção de fotos de Walter Benjamin. Boneca de palha. Altura: 6 polegadas. Feita no verão durante a colheita nos campos e depois de seca, guardada como boneca. Lembrança de um antigo fetiche da colheita.¹⁴⁹

Ao serem retirados de seu contexto original (a loja), os brinquedos colecionados por Walter Benjamin perdem sua função utilitária, de diversão, e passam a preservar e a transmitir a memória de uma arte popular ameaçada pelo “avanço irresistível da técnica que atravessa [...] toda a Rússia.”¹⁵⁰ No fragmento

¹⁴⁹ “Straw doll. Height: 6 zoll. Tambosk. Made in the summer in the field during harvesting and, later, once dried out, kept as a doll. Reminder of an ancient fetish of the harvest.” (Ibid, p. 93)

¹⁵⁰ BENJAMIN, 2002, p. 130.

“O colecionador” do livro das *Passagens*, Benjamin observa que o olhar do colecionador é o de um fisiognomista, que, ao desligar os objetos de sua função utilitária, enxerga cada coisa de sua coleção como uma imagem do passado. Ainda nesse texto, distingue o colecionador do alegorista:

O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo. [...] O alegorista é por assim dizer o pólo oposto do colecionador. Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar o significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo.¹⁵¹

Assim, enquanto o alegorista desiste de reunir todas as coisas, porque não há como juntar todos os fragmentos de uma obra, o colecionador aventura-se na tarefa infinita de completar sua coleção – sempre incompleta. Embora os diferencie, Benjamin alerta que “em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador”¹⁵², porque tanto um quanto outro sabem que suas obras são marcadas por um desejo de completude. Se a meditação proporciona ao alegorista o conhecimento do significado das coisas, cada objeto colecionado causa naquele que coleciona um estremecimento, resultante da inscrição desse objeto em um círculo mágico.¹⁵³ Além desse aspecto mágico, o ato de colecionar possui o caráter de fetiche. No ensaio “Elogio da boneca”, Benjamin destaca o fetichismo do colecionador quando aproxima este da figura da criança, observando o modo como ambos manuseiam seus objetos:

O Eros que, esfolado, voltou esvoaçando à boneca é o mesmo que outrora se emancipou dela em calorosas mãos infantis, razão pelo qual o colecionador e amante mais extravagante está aqui mais próximo da criança [...]. Pois criança e colecionador, até criança e fetichista – ambos situam-se em um mesmo terreno, mas certamente em lados diferentes do maciço escarpado e fragmentado da experiência sexual.¹⁵⁴

¹⁵¹ BENJAMIN, 2009, p. 245.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ BENJAMIN, 2002.

¹⁵⁴ Ibid., p. 134.

Para Benjamin, a Olympia de Hoffman e a Madame Lampenbogen possuem o “Eros esfolado”. O ensaio de 1930, onde o pensador alemão aproxima o fetichismo do colecionar ao mundo das crianças, serve de comentário crítico ao livro “Bonecas e teatro de marionetes”, de Max von Boehn, em cuja obra o autor apontou apenas para o “fetichismo da boneca”, esquecendo-se do outro do polo, o jogo¹⁵⁵. Detenhamo-nos um pouco no polo do jogo, ao qual Benjamin, no ensaio “Brinquedos e jogos”, relaciona com o movimento freudiano de “repetição”¹⁵⁶. Em *Além do princípio do prazer*, Freud descreve uma cena familiar: a de seu neto brincando com um carretel de madeira preso por um barbante ao berço. A criança jogava o carretel para longe (*fort*), o que lhe causava tristeza porque o objeto desaparecia do seu campo de visão. Em seguida, puxava o barbante e trazia o carretel para junto de si (*da*), alegrando-se. Essa brincadeira de desaparecimento e aparecimento do carretel, repetidas inúmeras vezes pela criança, é interpretada por Freud como um jogo pelo qual a criança assume um papel ativo diante de uma ausência, como a do carretel ou a da mãe. Por mais desagradável que fosse jogar o objeto para longe, seguia-se imediatamente ao desaparecimento o alegre retorno do objeto. Usualmente as crianças tendem a se fixar na repetição das brincadeiras que lhes agradam, através de um imperativo a quem promove o ato lúdico: “De novo!”.

Da cena psicanalítica descrita por Freud, Benjamin guarda a experiência da “repetição” – tão importante para a criança quanto para “o impulso sexual no amor” – para, em seguida, deslizar para uma frase de Goethe (“Tudo à perfeição talvez se aplainasse / Se uma segunda chance nos restasse.”), com a qual sentença: “A essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘sempre de novo’, transformação da experiência mais comvente em hábito.”¹⁵⁷ Para o filósofo, “o hábito entra na vida como brincadeira, e nele [...] sobrevive até o final

¹⁵⁵ Marcus Vinicius Mazzari, tradutor de *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, anota que a palavra alemã “spiele” pode ser traduzido tanto por “jogos” como “brincadeiras”; observa ainda que o verbo “spielen” possui os significados de “brincar”, “jogar” e “representar”.

¹⁵⁶ Antoine Compagnon também relaciona o recortar e o colar ao movimento freudiano da repetição: “Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo.” (COMPAGNON, 2007, p. 11)

¹⁵⁷ BENJAMIN, 2002, p. 102.

um restinho de brincadeira”¹⁵⁸, mesmo quando não sabemos disso. Ao final do ensaio, Benjamin pergunta-se: “Mas quando um poeta moderno diz que para cada imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?”¹⁵⁹ Trazendo a pergunta para o contexto deste capítulo, pode-se afirmar que, para Benjamin e alguns artistas, a imagem do mundo se levanta do Museu dos brinquedos e da casa das bonecas.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

Na casa das bonecas

Em 1934, a revista *Minotaure* publica, sob o título “Poupée: variations sur le montage d’une minure articulée”, dezoito fotografias de uma boneca desarticulada do escultor alemão Hans Bellmer¹⁶⁰:

feita de fragmentos que deixavam transparecer sua estrutura interior, inteira ou decepada, careca ou com a cabeça oculta por uma boina, o sexo nu ou encoberto por uma rosa, os pés fixados no meio das costas ou as pernas surgindo do prolongamento dos braços, seu corpo de brinquedo parecia ter sido violentamente dissecado para deixar as entranhas em descoberto¹⁶¹.

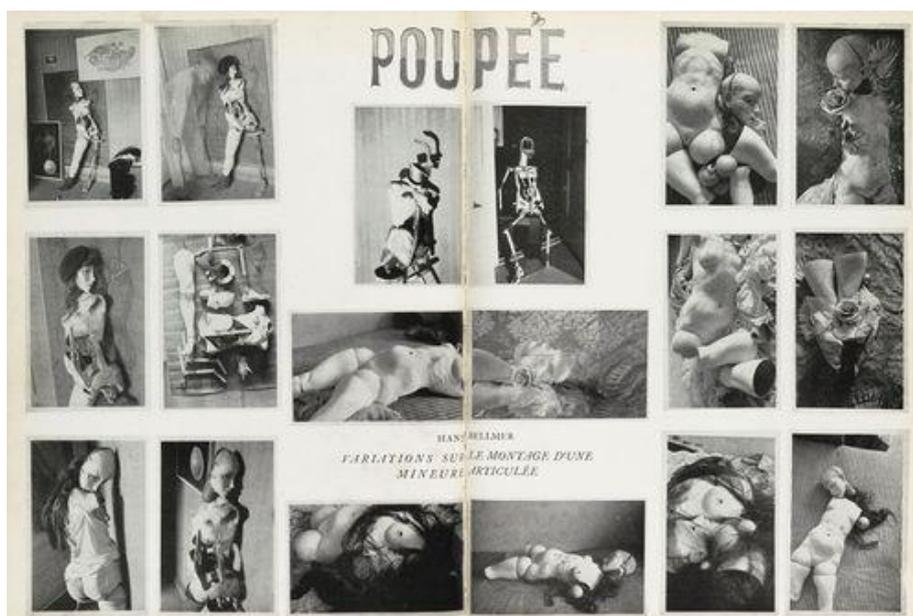


Figura 20: Imagem das páginas 30 e 31 do número 6 da revista *Minotaure*

No número 6 do periódico surrealista havia ainda um artigo de Salvador Dali, intitulado “As novas cores do sex-appeal espectral”, em que se lia: “A mulher se tornará espectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia.”¹⁶² Um ano antes da publicação das fotos, em 1933, Hitler ascende

¹⁶⁰ O comentário às bonecas de Hans Bellmer apoia-se fundamentalmente no capítulo “O corpo fragmentado”, do livro *O corpo impossível*, de Eliane Robert Moraes.

¹⁶¹ MORAES, 2002, p. 67

¹⁶² apud MORAES, 2002, p. 59.

definitivamente ao poder na Alemanha. No mesmo ano, em resposta ao fascismo e à adesão do pai ao Partido Nazista, Bellmer constrói, em Berlim, sua primeira boneca, “Die Puppe”¹⁶³: “If the origin of my work is scandalous, it is because for me, the world is a scandal.”¹⁶⁴ Diante dessa realidade escandalosa e acachapante, o artista capta o sentimento de instabilidade que dominava a Alemanha e a Europa – na iminência da Segunda Guerra Mundial – e o traduz numa boneca com corpo fragmentado e em poses sensuais. Outros três motivos levaram Bellmer a criar “Die Puppe”: o reencontro com a prima Ursula Naguschewski, por quem era apaixonado e que se muda para Berlim em 1932; a ópera *Les Contes de Hoffmann*, de Jacques Offenbach, em que a paixão do herói pela boneca Olympia acaba levando-o ao suicídio; e uma caixa enviada pela mãe com brinquedos de infância do menino Hans.¹⁶⁵

Após “Die Puppe”, Hans Bellmer constrói outras bonecas, todas com corpo despedaçado, mas “articuladas a partir de ‘uma esfera de ventre’, objeto central em torno do qual se poderiam multiplicar diversos cenários anatômicos.”¹⁶⁶ Essa “esfera de ventre”, como observa Eliane Robert Moraes (2002), permite ao artista manipular não apenas membros e órgãos, mas também romper com os limites da representação tradicional do corpo humano, como se pode ver em “La poupée”, de 1936. Nesta boneca, o corpo feminino está desfigurado: não possui mãos, braços, pernas ou pés; onde deveria estar a cabeça há nádegas onde estão objetos redondos, que podem lembrar tanto seios quanto joelhos.

¹⁶³ Em alemão, o substantivo “puppe” possui o sentido de “boneca” e “manequim”.

¹⁶⁴ Cf. https://www.moma.org/learn/moma_learning/hans-bellmer-plate-from-la-poupee-1936. Último acesso: 20 jan. 2017

¹⁶⁵ Cf. <http://www.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php>. Último acesso: 20 jan. 2017.

¹⁶⁶ MORAES, 2002, p. 68.

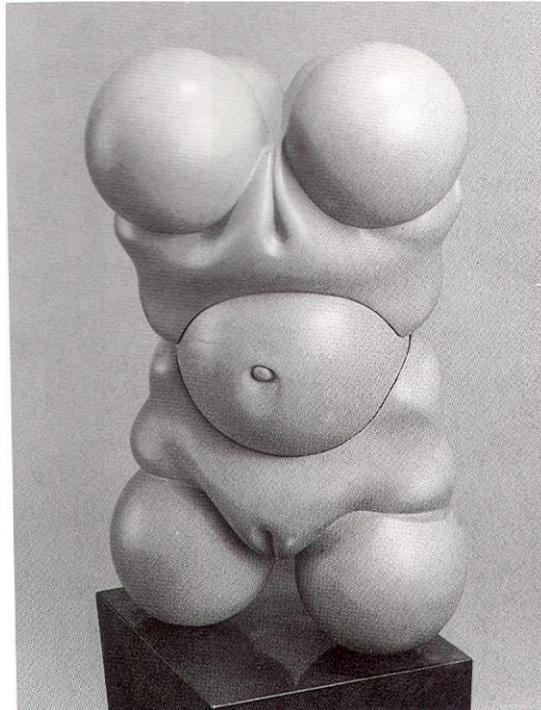


Figura 21: Hans Bellmer, *La poupée*. 1936

Assim, a boneca deixa de ser brinquedo de criança e transforma-se, segundo definição do próprio artista, em um “objeto provocante”¹⁶⁷, bastante próximo dos objetos surrealistas, que buscavam “interromper a circulação normal da mercadoria para liberar os objetos de sua função, submetendo-os ao imaginário e ao desejo.”¹⁶⁸ Como se sabe, importava menos, para os surrealistas, o utilitarismo dos objetos e mais sua subversão obtida através de um movimento maquínico capaz não apenas de animar coisas inanimadas, mas de lhes atribuir um novo sentido. Ao fascínio pelo autômato soma-se o interesse pelo desejo. Para André Breton, “a exigência do desejo à procura do objeto de sua realização dispõe estranhamente os dados exteriores, procurando egoisticamente conservar deles somente aquilo que poderia servir a sua causa.”¹⁶⁹ É ainda Breton quem apresenta Bellmer a Paul Éluard – anos depois, o poeta francês convidaria o escultor alemão para escrever o prefácio do livro *Jeux de la poupée*, um conjunto de poemas em prosa inspirados nas bonecas desarticuladas de Bellmer.

¹⁶⁷Ibid., p. 67

¹⁶⁸ Ibid., p. 63

¹⁶⁹ apud MORAES, 2002, p. 66

No livro *L'anatomie de l'image*, Hans Bellmer afirma: “o objeto idêntico a si mesmo perde a realidade”¹⁷⁰; em seguida, exemplifica sua frase: “um pé feminino, por exemplo, só é real se o desejo o tomar fatalmente por um pé.”¹⁷¹ É justamente neste ponto, em que o desejo procura o objeto para torná-lo real, reestabelecendo uma continuidade entre “a vida e a morte, o real e o imaginário”¹⁷², que Hans Bellmer trabalha. Para utilizar o termo de Walter Benjamin, o “Eros esfolado”, que se desprende das mãos do menino Bellmer, retorna nas bonecas autômatas feitas pelo escultor alemão, que incorporam sua paixão mal resolvida pela prima Ursula. Na impossibilidade de tê-la, desarticula a anatomia do corpo feminino em pedaços, nos quais se podem ver uma resposta violenta à ausência do objeto de seu desejo e as imagens de destruição da Segunda Guerra Mundial. Desse modo, para Hans Bellmer, a imagem do mundo levanta-se do quarto das bonecas sob a forma de corpo feminino, que, ao ser dilacerado, transforma-se em espectro, como imaginava Salvador Dalí.



Figura 22: Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936.

¹⁷⁰ apud MORAES, 2002, p. 69.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² MORAES, 2002, p. 63

O desenhista, gravador e pintor mineiro Farnese de Andrade (1926-1996) não gostava de crianças e o confessa ao cineasta Olívio Tavares de Araújo, quando este filmava o curta-metragem “Farnese – caixa, montagens, objetos”: “A intolerância que eu tenho à criança é que a criança perturba, é um ser que incomoda. Criança é uma tortura chinesa permanente contra as pessoas adultas. Não teria filho de forma alguma, não é uma coisa que me incomoda, a falta de filho. Prefiro criar gatos.”¹⁷³ No entanto, paradoxalmente, Farnese constrói suas obras mais expressivas apropriando-se de objetos do universo infantil, como bonecas.



Figura 23: Imagem de uma boneca de Farnese de Andrade

O artista conta, no texto “A grande alegria”, que seu interesse por objetos começa por acaso, nos anos 1960, quando muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro para curar-se de uma crise de tuberculose. Nesta década, abandona o trabalho de gravurista e passa a percorrer a orla da Praia de Botafogo – à época um canteiro de obras da construção do aterro do Flamengo – em busca de pedaços

¹⁷³Frases extraídas do curta-metragem supracitado, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7PGRHbOAvvc>. Último acesso: 21 jan. 2017

de madeira e “cabeças de bonecas de plástico ou de borracha com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida.”¹⁷⁴ À maneira de um trapeiro, Farnese recolhe na praia e nas ruas da cidade materiais descartados, com os quais vai construir, através da técnica da montagem, objetos que registram sua solidão, aspectos de sua infância em Minas Gerais e a fragilidade do homem diante da violência.

Em 1966, ele expõe, na Petite Galerie, seus primeiros objetos construídos com formas precárias, que compõem a fase de “desgastados”, segundo definição do próprio artista. A partir de 1967, incorpora aos materiais descartados e de menor valor peças compradas em antiquários, como caixas de madeira e de vidro, ex-votos e oratórios, que evocam a religiosidade mineira da infância. Para Charles Cosac (2005), curador da mostra “Farnese de Andrade”, exibida no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2005, o uso de imagens sacras pelo artista assinala o declínio dos dogmas católicos aprendidos quando criança. A propósito do imaginário religioso presente em seus trabalhos, o próprio artista observa que tem menos a ver com o cristianismo e mais com o anúncio de uma nova realidade possível, daí o uso de santos como “anunciadores de uma possível mutação, de uma possível evolução de nossa limitada capacidade cerebral, mutação esta que só poderá ser acelerada pela tão temida hecatombe atômica.”¹⁷⁵

O artista possivelmente referia-se às duas bombas atômicas que, anos antes, devastaram as cidades de Hiroshima e Nagashaki durante a Segunda Guerra Mundial. Embora não fosse afeiçoado às crianças, preocupava-se com elas e dizia não ter “coragem de deixar uma criança neste mundo.”¹⁷⁶ Pensando nas “crianças mudas e telepáticas”¹⁷⁷ e ainda sob o impacto destrutivo da bomba, ele constrói, entre 1968 e 1978, uma de suas obras mais perturbadoras, “O anjo de Hiroshima”. Tal perturbação resulta da justaposição violenta da cabeça de uma boneca à mandíbula de um animal, que serve corpo, e dentro da qual estão pequenos bonecos, todos incinerados na chama de uma vela, como pode-se ver no curta-metragem mencionado acima. Vale ressaltar ainda que esses bonequinhos

¹⁷⁴ FARNESE, 2005, p. 181.

¹⁷⁵ Ibid., p. 185.

¹⁷⁶ Frase extraída do curta-metragem citado anteriormente.

¹⁷⁷ Referência ao poema “Rosa de Hiroxima”, de Vinícius de Moraes.

queimados rodeiam a cabeça da boneca, como se fossem seus cabelos ou uma auréola. Por fim, o objeto está emoldurado em um suporte de resina, cuja forma lembra um falo.



Figura 24: Farnese de Andrade, *O anjo de Hiroshima*, 1968-1978.

Para Charles Cosac, *O anjo de Hiroshima* “causa e ao mesmo tempo revela o pânico de Farnese, seu desencantamento com a espécie humana, e certamente reforça seu ceticismo em relação ao futuro da civilização.”¹⁷⁸ Já o crítico Rodrigo Naves, no texto “A grande tristeza”, capta esse desencanto em relação ao homem e ao mundo nos materiais de trabalho do artista:

Conheço pouca coisa mais triste que os trabalhos de Farnese de Andrade. Essas cabeças de bonecas arrancadas do corpo lembram maldades de infância. As madeiras gastas de seus trabalhos guardam um tempo esponjoso, que se acumula sobre os ombros e paralisa os movimentos. As fotografias e imagens presas nos blocos de poliéster falam de um passado que nos

¹⁷⁸ COSAC, 2005, p. 37.

inquieta, mas não podemos remover ou processar, já que não nos pertence mais”¹⁷⁹

Interessa, em particular, o aspecto violento da brincadeira infantil colocado em prática por Farnese quando manipula as mãos, os braços, os pés, as pernas e as cabeças de bonecas, criando figuras femininas melancólicas. Neste ponto, em que a boneca perde seu sentido utilitário, deixando de ser um objeto para brincar, a infância avizinha-se da morte e o pânico se instaura. Diante da “temível hecatombe” que condena as crianças à morte, só resta ao artista recolher os restos de um todo desfeito para criar objetos angustiantes e, por vezes, mórbidos, que refletem a imagem do mundo onde foram encontrados.

Assim, nos trabalhos de Bellmer e de Farnese o *devir-criança* dos artistas impulsiona gestos de destruição e construção, acentuando, em graus diferentes, traços de erotismo (mais ou menos evidente, mais ou menos perversos), que se relacionam, paradoxalmente, à pulsão vital e a obsessões mórbidas. Também as referências críticas ao contexto histórico fazem-se por estratégias artísticas que investem, de modo mais ou menos explícito, a contingências a que os corpos estão submetidos.

O artista plástico Reinaldo Eckenberger nasceu na Argentina, mas há 50 anos mora em Salvador, onde realizou, na década de 1960, a exposição *Luxo e Lixo, Lixo e Luxo* (1966), considerada a primeira mostra de arte de pop da Bahia e na qual podia-se rastrear influências do surrealismo, principalmente no uso do procedimento da colagem de objetos do cotidiano. Desde 1994, Eckenberger cria “objetos híbridos”, que compõem a série *ESKITSHOFRENIA*, um jogo das palavras “*kitsch*” e “*esquizofrenia*”. Nessas obras (cerca de 600, atualmente), construídas a partir da fusão de pequenos objetos de cerâmica, a figura humana é desfigurada. Peças de aspecto sujo, com expressões dramáticas e cabeça desproporcional ao corpo espreitam com seus olhos azuis e vigilantes os frequentadores do museu. A grande maioria dos objetos retrata figuras femininas,

¹⁷⁹ NAVES, 2002, p. 21 apud VIEIRA, 2008, p. 219.

com seios e língua a mostra, criando uma cena erótica. Com efeito, pode-se dizer que a obra de Reinaldo Eckenberger é “uma poética do excesso¹⁸⁰” e do erotismo.



Figura 25: Imagem de objetos da série *ESKITSHOFRENIA*, de Reinaldo Eckenberger

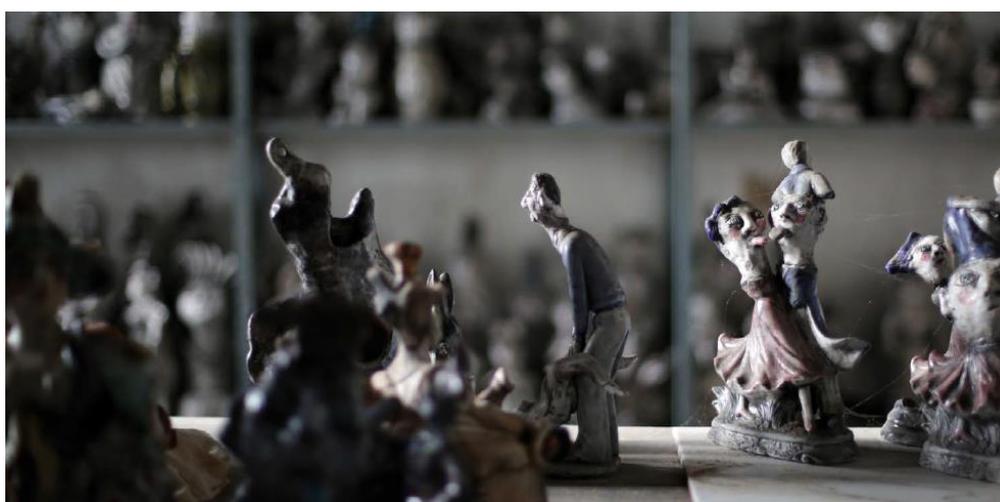


Figura 26: Imagem de objetos da série *ESKITSHOFRENIA*, de Reinaldo Eckenberger

¹⁸⁰ Referência à exposição “Reinaldo Eckenberger – uma poética do excesso”, exibida na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, entre 03 de janeiro e 05 de março de 2017, em comemoração aos 50 anos de trabalho do artista.

“Excesso” e “erotismo” são palavras caras a George Bataille, para quem interessava menos a lógica produtiva do mundo do trabalho e mais a perda improdutiva de energia através da “afirmação da vida até na morte”¹⁸¹. No livro *O erotismo*, Bataille adverte que o termo (erotismo) não pode ser pensado separadamente da religião¹⁸² e do trabalho, tampouco o objeto do desejo erótico deve ser buscado no *exterior*, mas na *vida interior* do homem: “O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior.”¹⁸³ Além de fazer da atividade sexual uma atividade erótica, que instaura um desequilíbrio do qual tem consciência, o homem difere-se dos animais pelo trabalho e por impor a si restrições (interditos) ligadas à morte e à sexualidade: “Ele saiu dela [da animalidade] trabalhando, compreendendo que morria e deslizando da sexualidade sem vergonha à sexualidade envergonhada, de que o erotismo decorreu.”¹⁸⁴

Se, por um lado, a morte aponta para a consciência da finitude do sujeito, lembrando-o da inevitável putrefação do corpo humano, por outro, a sexualidade deve ser reprimida por possuir um aspecto sujo e violento, que pode instaurar o caos e a desordem dos corpos, levando o sujeito a se perder de si. Portanto, o que a morte e a sexualidade colocam em jogo é uma violência, que causa horror – porque mostra a dissolução da forma humana –, mas que também fascina, na medida em que é um mistério – daí a ligação entre o erótico e a religião. O erotismo resulta de ambas justamente porque é uma desmesura, um excesso, no qual subsiste uma violência, capaz de transgredir as restrições impostas ao homem pelo mundo racional do trabalho, abrindo um vazio:

Mas esse vazio se abre num ponto determinado. É, por exemplo, a morte que o abre: é o cadáver no interior do qual a morte introduz a ausência, é a putrefação ligada a essa ausência. Posso aproximar meu horror pela putrefação (tão interdita que

¹⁸¹ BATAILLE, 2014, p. 35.

¹⁸² Para Bataille, o erotismo pode ser considerado também como um aspecto da vida religiosa do homem, contudo, “[...] a religião de que falo não é, como o cristianismo, uma religião. É a religião, sem dúvida, mas se define justamente pelo fato de que, desde o princípio, não se trata de uma religião particular. Não falo nem de ritos, nem de dogmas, nem de uma comunidade de determinados [...]. O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão” (Ibid., p. 56-59)

¹⁸³ Ibid., p. 53.

¹⁸⁴ Ibid., p. 55.

em mim a imaginação a sugere e não a memória) do sentimento que tenho da obscenidade. Posso me dizer que a repugnância, que o horror, é o princípio do meu desejo, por abrir um vazio tão profundo quanto a morte, move esse desejo que nasceu justamente do seu contrário que é o horror.¹⁸⁵

A afinidade entre morte e erotismo é cara a Bataille, porque ela implica a percepção de que a vida se origina do movimento violento da morte: “A vida é sempre um produto da decomposição da vida.”¹⁸⁶ Assim, a putrefação do corpo marca ao mesmo tempo um aniquilamento e uma promessa de vida, entendida como desequilíbrio e intensidade. Por isso, o vazio ligado à morte é comparado ao vazio que move o desejo erótico. Neste ponto, em que a podridão das vísceras mistura-se ao gozo, o erotismo se define, distinguindo-se da reprodução como fim, ainda que esta seja a chave do conceito de erotismo batailliano, que coloca em jogo a dissolução das formas através da passagem da descontinuidade à continuidade dos seres.

Somos seres distintos uns dos outros: nascemos sozinhos e morremos sozinhos. Essa diferença entre eu e outro é uma descontinuidade, um abismo, semelhante ao da morte: “Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante.”¹⁸⁷ Entretanto, para os seres descontínuos, a morte possui o sentido de continuidade do ser, uma espécie de “nostalgia da continuidade perdida”¹⁸⁸, que determina três formas do erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. A este último, Bataille relaciona o ato do sacrifício, que releva a continuidade do ser (o sagrado) através da morte de um ser descontínuo. O erotismo dos corações, por sua vez, está ligado ao sentimento arrebatador e perturbador da paixão, que, antes de ser vivida, causa um sofrimento: a possibilidade de perder o ser amado (a continuidade possível). Além do padecimento, a paixão evoca também a morte, o assassinato e o suicídio: “se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo; muitas vezes preferia matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos a própria morte.”¹⁸⁹ Por fim, o que está em jogo no erotismo dos corpos é um desejo de continuidade, que se

¹⁸⁵ Ibid., p. 84.

¹⁸⁶ Ibid., p. 79.

¹⁸⁷ Ibid., p. 37.

¹⁸⁸ Ibid., p. 39.

¹⁸⁹ Ibid., p. 43.

realiza através da fusão dos seres descontínuos durante o sexo, um momento em que os corpos se misturam e são violados. Assim, o que interessa para Bataille é destacar os movimentos de violência e de violação¹⁹⁰ que fundam o erotismo: “Essencialmente, o erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.”¹⁹¹ Ao fim e ao cabo, a relação entre erotismo e morte produz uma dissolução de formas, que perturba a vida descontínua.

A dissolução das formas, bem como a perturbação daí resultante, comparece de modo singular nos trabalhos de Eckenberger, quando o artista destrói ou deforma bibelôs para criar objetos eróticos. Em *ESKITSHOFRENIA*, as diferentes peças de cerâmica sofrem intervenções do artista, que retira ou agrega uma cabeça de tamanho incompatível ao objeto de porcelana, o qual parece buscar no corpo da outra peça a continuidade de que fala Bataille. As peças com olhar dramático, por sua vez, aproximam-se do sofrimento causado pelo erotismo das paixões: o olhar angustiante do bibelô sugere a perda do ser amado, a impossibilidade de fusão ou a continuidade inalcançável.

Na fase anterior a *ESKITSHOFRENIA*, Eckenberger manipulava pedaços de tecido para construir bonecas eróticas – ou “esculturas moles” conforme sua designação – de aparência insólita e com seios em forma de falo. O trabalho com tecido, aliás, remonta aos tempos de criança, quando uma costureira frequentava sua casa para fazer consertos em roupas. A imagem da mulher¹⁹² manipulando formas de pano foi marcante para o menino Eckenberger a tal ponto, que, anos depois, ele começou a produzir mamulengos para o teatro e, a partir de 1967, bonecas de pano, que não servem para brincar e cujo colorido contrasta com a penumbra da sala onde foram expostas no Rio de Janeiro.

¹⁹⁰ Para Bataille, falta aos seres assexuados essa violência elementar que anima o erotismo dos seres humanos. Cf. BATAILLE, 2014, p. 40-41.

¹⁹¹ Ibid., p. 40.

¹⁹² Em diversas entrevistas disponíveis no Youtube, Eckenberger associa o tema da mulher na sua obra à figura forte e dominadora da mãe. Constantemente, a figura feminina está ligada à de um menino, com a qual o artista se identifica. Interessante observar ainda a relação grande e pequeno entre os bonecos.



Figura 27: Imagem de boneca de Reinaldo Eckenberger.

Seja em objetos de cerâmica, seja em bonecas de pano, o erotismo é uma marca da obra de Reinaldo Eckenberger, para quem interessa menos o valor das peças e mais a precariedade dos materiais. Também como Farnese, o artista recolhe das lojas populares de Paris¹⁹³ ou de Salvador panos e bibelôs com os quais constrói seu mundo de objetos eróticos. Ao apropriar-se de materiais de baixo valor para manipulá-los, desfigurando-os, Eckenberger produz uma arte que transgredir as restrições em torno de um tema considerado “baixo”, o erótico, e perverte a inocência que circunscreve certo imaginário da infância quando cria bonecas em poses eróticas ou em cenas de sexo, sugerindo figurações abjetas a alguns espectadores. Como observam os curadores da mostra “Reinaldo Eckenberger – uma poética do excesso”, o trabalho do artista é tributário de “um ‘sub’ realismo, afirma o ‘baixo’ em suas diversas formas de expressividade, sobretudo, através da utilização de materiais não nobres: lixo plástico, trapos, bibelôs kitsches.” (s/p)

¹⁹³ No folder da exposição citada anteriormente, lê-se: “O interesse do artista pelos tecidos – veludos e cetins de seda são os preferidos – remonta à infância, quando brincava de costurar títeres. Os mamulengos do carnaval de Recife são outra importante referência. Brilhantes, baratos, ordinários e sobretudo *kitschs*, foram arrematados no mercado de pulgas de Paris e em lojas populares de tecido do centro de Salvador.”

A forma informe: Bataille com Didi-Huberman

No livro *A semelhança informe*, o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman desenvolve uma longa reflexão sobre o “gaio saber visual” de Georges Bataille, a partir da experiência deste como editor da Revista *Documents*, publicada, entre os anos de 1929 e 1930, por dissidentes do surrealismo de André Breton, bem como por escritores e artistas de diferentes áreas do saber – aliás, ao destacar na capa os termos “Arqueologia, Belas-Artes, Etnografia e Variedades”, a publicação já indicava a ausência de hierarquia entre campos disciplinares. Além de fotografias desconcertantes, a Revista possuía um *Dictionnaire critique*, cujos verbetes em vez de dar o sentido das palavras lhes atribuíam tarefas, subvertendo assim a compreensão habitual de um dicionário, como se pode ler no verbete “informe”, publicado em dezembro de 1929 no número 7 da *Documents*. Cito a tradução inédita do professor Marcelo Jacques de Moraes¹⁹⁴:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme/uma minhoca. Seria preciso, como efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não teria outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer/afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele é apenas informe equivale a dizer que o universo é como uma aranha ou um escarro.

Essa noção de informe, cuja tarefa primordial é a de desclassificar o sentido das palavras, exigindo de cada “coisa” sua forma informe, mesmo que esta seja abjeta, como um escarro, é decisiva para Didi-Huberman mostrar como Bataille rompe com a noção de semelhança atrelada ao ideal de forma, através de montagens que dilaceram palavras e imagens. Tomando como ponto de partida a

¹⁹⁴ Tradução cedida gentilmente à professora Marília Rothier Cardoso para o curso de pós-graduação “Escrita e cultura contemporânea”, ministrado na PUC-Rio no segundo semestre de 2016.

tese de “que cada coisa tenha sua forma”, o historiador da arte francês considera que, para o editor da Revista *Documents*, a forma é o lugar por excelência da transgressão: “não há transgressão que valha sem uma forma na qual se possa situar, fazer agir a transgressão”¹⁹⁵; daí a noção de “semelhança transgressiva” de uma forma designada como tal. Em vez de reivindicar uma absoluta dessemelhança ou uma “semelhança a nada”, Bataille prefere transgredir a forma através de algo que a ultrapasse, frustrando a expectativa do leitor e confrontando-o, na maioria das vezes, com o mais vil, o mais baixo e o mais abjeto. Desse modo, o escritor francês, egresso do surrealismo, afasta-se da tese tomista na qual a semelhança está submetida a uma relação de conformidade, que subordina as cópias à forma ideal.

A partir da definição de semelhança de Santo Tomás de Aquino – “Compreende-se a semelhança segundo a conveniência na forma, e é por isso que a semelhança é múltipla”¹⁹⁶ –, Didi-Huberman explica que a semelhança de base tomista possui uma estrutura de mito e uma estrutura de tabu. Em primeiro lugar, porque, na tradição judaico-cristã, ela é de ordem transcendente ou sobrenatural, uma vez que o homem foi feito conforme a imagem e semelhança de Deus, como conta o livro do Gênesis. Em segundo lugar, porque, nessa mesma narrativa, o criador impõe à sua criatura o interdito à “árvore da ciência do bem e do mal”, logo transgredido, provocando o pecado (ou a culpa) original e a dessemelhança entre homem e Deus. Por isso,

a semelhança cristã não se exprime apenas hierarquicamente [...], como também ela só se postula nos dois últimos tempos impossíveis e míticos que são a origem (perdida) e o fim último (sob a forma de um Julgamento em que somente os Eleitos poderão ser regratificados com seu ‘bem de semelhança’).¹⁹⁷

Perdida a identidade com Deus, resta ao homem “errar no mundo material da dessemelhança”¹⁹⁸ e expressar sua disparidade com o criador por meio de uma “semelhança de imitação, aquela que fazia do homem, consciente e contrito de sua falta, um ser capaz de mortificar-se ou humilhar-se ‘na imitação de seu Deus

¹⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28.

¹⁹⁶ Ibid., p. 32

¹⁹⁷ Ibid., p. 34.

¹⁹⁸ Idem.

morto e humilhado na Cruz’.”¹⁹⁹ Neste ponto, em que o homem reconhece sua “impotência de assemelhar-se ao Deus”, Didi-Huberman aproxima essa dessemelhança da “destruição da figura humana”, isto é, da morte daqueles que jazem cientes de sua culpa, da noção de “semelhança informe.” Subvertendo a concepção metafísica, Bataille desfez a relação assimétrica entre a forma humana e a sobrenatural, afirmando a potência da “semelhança informe” capaz não apenas de revirar a “hierarquia entre o modelo e a cópia, de maneira a perturbar todas as relações entre o ‘alto’ e o ‘baixo’”²⁰⁰, como também renunciado a “toda mitologia da origem”²⁰¹ e quebrando o “tabu do toque”²⁰².

Se anteriormente a noção de semelhança baseava-se em uma forma identificável, com a revista *Documents*, ela desligou-se de um referente e passou a expressar o informe que constitui a forma: “Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas [...]. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas engajar-se num *trabalho das formas*.”²⁰³ Ao transgredir as formas, o informe inventa algo novo, “algo como um leque de *semelhanças por excesso*”²⁰⁴, através do agenciamento de palavras e imagem, que cria “uma assombrosa rede de relações, de contatos implícitos ou explosivos, de verdadeiras e falsas semelhanças, de falsas e verdadeiras dessemelhanças.”²⁰⁵ A operação que coloca em relação coisas incongruentes produz uma tensão que, de modo algum, deve ser apaziguada; pelo contrário, ela deve dilacerar e/ou explodir a “substancialidade, a estabilidade dos conceitos, das palavras.”²⁰⁶ De acordo com Didi-Huberman (2016), a principal forma visual da substancialidade é o “antropomorfismo”, o homem igual a si mesmo; contra o qual os documentos bataillianos vão se insurgir através de imagens de *todos os gêneros* que fazem proliferar semelhanças informes:

obras-primas da pintura e instrumentos sadomasoquistas, fotos de arquitetura e desenhos infantis, moedas antigas e orquestras

¹⁹⁹ Ibid., p. 35.

²⁰⁰ Ibid., p. 37.

²⁰¹ Ibid., p. 38.

²⁰² Idem

²⁰³ Ibid., p. 29.

²⁰⁴ Ibid., p. 48

²⁰⁵ Ibid., p. 23

²⁰⁶ Ibid., p. 50.

de jazz, joias medievais e atlas anatômicos, animais no zoológico e em abatedouros, colunas totêmicas e estrelas hollywoodianas, caligrafias célebres e grafites obscuros, monstros mitológicos e histórias em quadrinhos, monumentos e órgãos, arte moderna e cartas de tarô, pedrinhas encontradas na praia e presépios napolitanos, peças reservados e museus e fotografias judiciais, estátuas antigas e tribos selvagens, manuscritos iluminados e fivelas de cinturões, ex-votos e bonecas, flores e partituras musicais, crânios e máscaras etc.²⁰⁷

Guardadas as diferenças, pode-se dizer que os artistas que visitam a casa de bonecas possuem uma atitude equivalente à de Bataille no que tange ao dilaceramento das formas. Quando Hans Bellmer, Farnese de Andrade e Reinaldo Eckenberger manipulam bonecas para criar suas obras plásticas, eles desfiguram a imagem do brinquedo infantil e privilegiam não o todo, mas as relações entre partes, o que reafirma a recusa de Bataille em considerar o corpo humano (neste caso, o dos objetos) como uma forma estável. Cada um desses artistas ao lidar com objetos associados ao imaginário da infância, desvincula-os de sua função de brinquedo de criança para transformá-los em brinquedos eróticos/corpos sexualizados. Por conseguinte, eles (os brinquedos) afastam-se de uma imagem do “homem como mesmo” ou, se quisermos, de uma infância como mesmo, isto é, idealizada e envolta de inocência. Desse modo, ao transgredir a representação da infância como candura, Bellmer, Farnese e Eckenberger produzem uma imagem de infância violentada e perversa na qual subsiste um *pathos* pelo feminino, que está imbricado na recorrência da figura da mulher nas obras dos três artistas.

No capítulo dedicado à “metamorfose das formas”, Didi-Huberman afirma que a figura humana é “aquilo que o homem destrói mais feroz, mais obstinadamente, mas é também algo que o homem experimenta como a necessidade do indestrutível por excelência.”²⁰⁸ A partir disso, considera ainda que o informe não se apresenta como algo fechado, pois manifesta-se através de relações refratárias a uma “significação absoluta.” Se o informe não possui um estágio final, tampouco um sentido definido, é justamente porque tudo o que ele significa “só vale por sua colocação em relações com os elementos *antitéticos* e

²⁰⁷ Ibid, p. 51.

²⁰⁸ Ibid, p. 199.

semelhantes, em ‘contatos de contrastes’²⁰⁹ Isto posto, e tendo em vista a “decomposição não absoluta da ‘Figura humana’²¹⁰”, Didi-Huberman pergunta-se se haveria uma noção que nomeasse o processo de metamorfose da “Figura humana”. Em vez de uma síntese, que conciliaria o paradoxo dos elementos antitéticos, o historiador da arte francês prefere utilizar a ideia de sintoma para designar o processo incessante de transformação da figura humana, que, de modo algum, se apresenta como acabado. Entretanto, Didi-Huberman alerta que Bataille não entendia o sintoma, isto é, “o conhecimento induzido por decomposição metamórfica”²¹¹ como um quadro clínico, mas antes como uma “máscara” que existe nas transformações da ‘Figura humana’. Por isso,

Efíges, bonecas, ex-votos de vidro, esculturas petrificadas, pedrinhas antropomorfas, cabeças reduzidas às dimensões de um bibelô, crânios sobremodelados ou cadáveres presos no gelo, tudo isso manifestava, além das máscaras *stricto sensu*, a possibilidade de temíveis metamorfoses para a ‘Figura humana’²¹²

Ao fim e ao cabo, o que Didi-Huberman expõe, a partir do trabalho de Bataille como editor, é um movimento dialético e sintomático que coloca em contato imagens incongruentes a fim de subverter a noção tradicional de semelhança e de perturbar a tranquilidade do leitor da Revista *Documents*, em cujo verbete “A linguagem das flores” lia-se: “O que impressiona olhos humanos não determina apenas o conhecimento das relações entre os diversos objetos, mas também tal estado de espírito decisivo e inexplicável.²¹³” Cabe pontuar ainda que Didi-Huberman percebe afinidades entre a dialética batailliana e as imagens dialéticas de Walter Benjamin²¹⁴, assim como entre o trabalho de Bataille e o de Aby Warburg:

[...] uma mesma prática interpretativa vinha a lume, destinada a fazer fundir e difundir o sentido através de um trabalho da montagem figurativa que as pranchas quase mudas de

²⁰⁹ Ibid., p. 200.

²¹⁰ O historiador da arte considera que “a pele do animal [morto] enrolada sobre si mesmo é decerto uma imagem ‘por excelência’ do informe; mas não é uma imagem última do informe, em sentido estrito.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 199)

²¹¹ Ibid., p. 206.

²¹² Idem.

²¹³ Tradução de Marcelo Jacques de Moraes.

²¹⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 400.

Mnemosyne, exatamente contemporâneas de *Documents*, tão bem encarnam na obra de Warburg. Talvez a “sobrevivência” que obsedou Warburg e a “decomposição” que obsedou Bataille devessem num dia próximo se reunir na biblioteca do historiador da arte, a fim de que ele as utilize como um *organon* dialético.²¹⁵

²¹⁵ Ibid., p. 402.

As meninas de Henry Darger

Do procedimento metodológico da Revista *Documents*, na qual Bataille violou as formas para abri-las ao informe, desliza-se para o método compositivo de Henry Darger, um “homem tranquilo, mas certamente estranho”²¹⁶, em cujo trabalho com a imagem Giorgio Agamben identificou uma *Phatosformeln* (fórmula do pathos). No livro *Ninfas*, Agamben conta a história deste artista estadunidense, que tinha o hábito de falar sozinho, imitando uma voz feminina. Durante quarenta anos, Darger morou em um quarto na Webster Avenue, em Chicago, do qual só saía para ir ao emprego ou à missa. Recluso, ele passeava muito pouco, e quando o fazia era visto pelos vizinhos olhando para o vazio ou recolhendo lixo da rua e levando-o para o pequeno cômodo. Em 1972, quando mudou-se para uma casa de repouso por conta de problemas de locomoção que o impediam de subir as escadas para o apartamento, o fotógrafo Nathan Lerner, proprietário do imóvel onde Darger residia, descobriu algo inesperado no quarto do ex-inquilino:

Amontoados em um canto, sobre um velho baú, havia uns quinze volumes datilografados e encadernados à mão que continham uma espécie de romance de quase trinta mil páginas, com o eloquente título *In the Realms of the Unreal* (No reino do irreal). Como explica o frontispício, trata-se da história de sete meninas (as Vivian girls) que lideram a revolta contra os cruéis adultos Glandolinians, que escravizavam, torturavam, estrangulavam e evisceravam as jovens.²¹⁷

Além do romance, Lerner encontrou também, em meio a objetos variados, como caixas de tinta, barbantes e recortes de jornais, uma autobiografia (*The history of my life*), alguns diários e anotações metereológicas. Surpreso com a descoberta, ele logo providenciou a preservação das aquarelas que ilustravam o romance e de painéis de papel de cerca de três metros de comprimento feitos ao longo de quarenta anos por Darger. Atualmente, essas obras compõem as coleções de arte de diversos museus, como o American Folk Art Museum de Nova York, o

²¹⁶ AGAMBEN, 2012, p. 31.

²¹⁷ Ibid, p. 31-32.

Intuit: The Center for Intuitive and Outsider Art de Chicago e o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Abaixo, pode-se ver uma pequena amostra das ilustrações do livro *No reino do irreal*.



Figura 28: Ilustração de Henry Darger

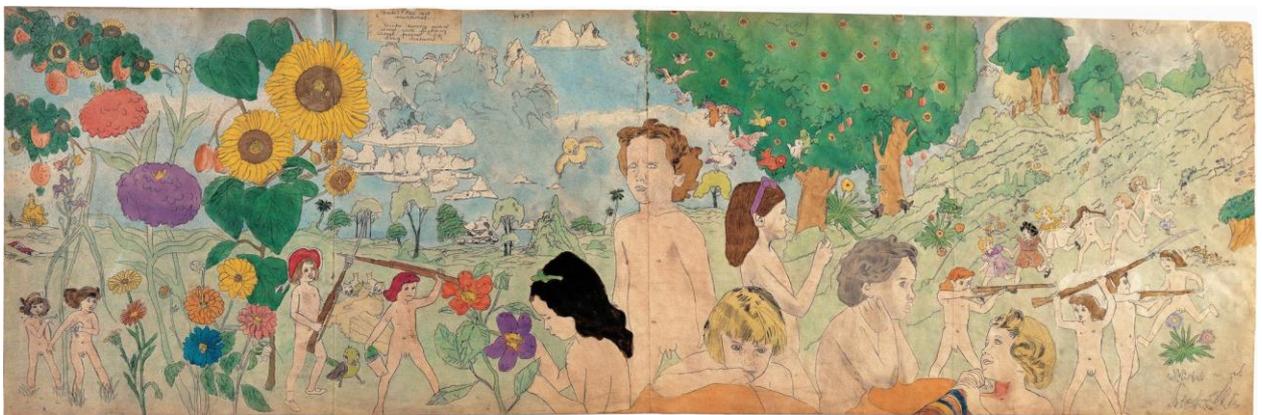


Figura 29: Ilustração de Henry Darger



Figura 30: Ilustração de Henry Darger

As imagens cenarizam o embate violento das Vivian girls com os Glandolinians, a fim de libertar as crianças do domínio de adultos maus e sádicos que as escravizavam e as torturavam. O mundo angelical e colorido onde vivem as meninas – a maioria loiras, nuas e com pênis – contrapõe-se ao ambiente violento da guerra, no qual “os corpos das jovens são amarrados, espancados, sufocados e, por fim, abertos para retirar-lhes as vísceras ensanguentadas.”²¹⁸ Trata-se, portanto, de imagens que colocam crianças em contato com a violência.

A obra de Henry Darger tem despertado a atenção de muitos críticos, que identificam em seu trabalho aspectos patológicos decorrentes de traumas da infância – como a morte da mãe quando ele tinha quatro anos – e de eventos ocorridos na sua juventude, a exemplo do assassinato de Elisa Paroubek, uma menina de cinco anos. Soma-se a esses acontecimentos sua internação, aos doze anos, em uma instituição de crianças com problemas mentais, por ter sido pego se masturbando na escola de meninos católicos, onde o pai o colocou aos oito anos de idade. Possivelmente, no asilo, Darger sofreu, além de castigos físicos, abusos emocionais e sexuais, que o teriam motivado a fugir da instituição logo depois da morte do pai. Desde então, instalou-se em Chicago, onde sobreviveu como lavador de pratos.

Trabalhando fora dos limites da racionalidade e reinventando com lances fantásticos conflitos pelos quais era fascinado, como a Guerra Civil Americana e a Primeira Guerra Mundial, Darger escreveu pacientemente as 15.145 páginas da história de *No reino do irreal*, ilustrando-a com centenas de aquarelas que registram a luta das sete Vivian girls para libertar crianças da escravidão. Sobre o processo de composição dargeriano, Agamben explica:

(...) como não sabia pintar, nem mesmo desenhar, ele recortava imagens de meninas de revistas em quadrinhos e de jornais e as copiava com papel de seda. Se a imagem é muito pequena, ele a fotografa e manda ampliá-la conforme sua necessidade. O artista, no final, dispõe de um repertório formular e gestual (variações seriais de uma *Pathosformel* que podemos denominar *nympha dangeriana*), que ele pode combinar como quiser (por meio da colagem ou cópia) em seus grandes painéis.²¹⁹

²¹⁸ Ibid, p. 32.

²¹⁹ Ibid, p. 32.

Com tesoura em mãos, Darger recorta de suportes diversos imagens de meninas; em seguida, copia e/ou justapõe os recortes para montar painéis cujas telas são povoadas por ninfas encarnadas em corpos femininos. A propósito da composição das ninfas dangerianas, Agamben observa que “o artista não queria só construir a imagem de um corpo, mas um corpo pela imagem.”²²⁰ É ainda o filósofo italiano quem aproxima o trabalho de Henry Darger ao do historiador da arte alemão Aby Warburg, não apenas pela montagem de painéis, mas também porque nas suas imagens sobrevivem resíduos da memória individual e coletiva, e ainda porque ambos trabalham “no limite de um risco psíquico”²²¹.

Philippe-Allain Michaud, no livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*, conta que a internação de Warburg em uma clínica psiquiátrica foi desencadeada por uma depressão melancólica e por uma tentativa de suicídio no início da década de 1920. É o próprio Warburg, aliás, quem relata o episódio a “pequenas borboletas” que voavam em seu quarto à noite, como se pode ler em uma das avaliações feitas por seu psiquiatra, Ludwig Binswanger:

Ele [Warburg] pratica um culto com os insetos e as pequenas borboletas que voam em seu quarto à noite. Passa horas conversando com elas [...] e lhe confia suas queixas. Conta a um inseto o desencadear de sua doença:

No dia 18 de novembro de 1918 tive muito medo por minha família. Peguei um revólver e quis me matar junto com ela. Sabe como é, o bolchevismo estava chegando. Aí, minha filha Detta disse: ‘Puxa, papai, o que você está fazendo?’ Aí, minha mulher se atracou comigo e quis me tirar a arma. Aí, Frede, minha filha caçula, ligou para Malice (Max e Alice, meu irmão e a mulher dele). Eles vieram de automóvel, imediatamente, e o senador Petersen e o doutor Franke estavam com eles. Petersen me disse: ‘Warburg, nunca lhe exigi nada. Hoje lhe peço que venha à clínica comigo, porque você está doente...’²²²

Reconhecendo nas borboletas manifestações da ninfa warburguina, Michaud passa a persegui-la em textos do historiador alemão, como aquele sobre

²²⁰ Ibid, p. 33.

²²¹ Idem.

²²² MICHAUD, 2013, p. 175.

a gravura florentina, onde Warburg identifica a borboleta à ninfa para “definir o processo de figuração como uma metamorfose.”²²³ Em 1923, contrariando todos os prognósticos, que afirmavam sua impossibilidade de restabelecer a saúde, Warburg surpreende pacientes e médicos da clínica onde estava internado ao proferir uma conferência sobre sua viagem às aldeias indígenas do Novo México, realizada 26 anos antes. O relato da viagem serviu-lhe tanto para testemunhar sua recuperação, quanto para “demonstrar que a evolução de seu pensamento [...] apresentava certas semelhanças com a concepção indígena do mundo e podia ser explicada através desta.”²²⁴

Conforme observações de Philippe Alain-Michaud (2013), a viagem de Warburg ao Novo México, onde ele assistiu à dança das katchinas e ao ritual da serpente entre os índios Pueblo, foi decisiva para que o historiador alemão não apenas percebesse uma identificação de seu trabalho com o pensamento indígena, como também para que aprimorasse sua noção de deslocamento, compreendida tanto como movimento entre campos disciplinares quanto como saída da ordem racional para o pensamento mágico e simbólico. Desse modo, ao entrar em contato com o universo indígena, Warburg afastou-se definitivamente da concepção de “história da arte estetizante” e pôde desenvolver o conceito de “sobrevivência” (*Nachleben*). Tal conceito, entendido como um tempo de “pós-viver” que, ao se insurgir contra o tempo cronológico e o modelo evolucionista da história, revitaliza formas e saberes arcaicos, foi apropriado, de acordo com Georges Didi-Huberman (2013), do etnólogo Edward B. Tylor, que cunhou o conceito de “Survival” em 1856 numa viagem ao México e de quem Warburg era leitor.

A relação entre história e antropologia é extremamente importante para os trabalhos de Tylor e Warburg, porque ambos “tinham o projeto de superar a eterna oposição (...) entre o modelo de evolução que toda história exige e a espécie de intemporalidade que comumente se atribui à antropologia.”²²⁵ Se essa relação interdisciplinar serviu para que Tylor mostrasse que “a etnologia não podia

²²³ Ibid., p. 177.

²²⁴ Ibid, p. 191.

²²⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44.

compreender o que significa ‘cultura’, a não ser fazendo história”²²⁶, para Warburg esse vínculo “*abriu o campo* da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para *abrir seu tempo*.”²²⁷ Coube, então, aos conceitos de “Survival” e “Nacheleben” abrir no tempo cronológico uma outra temporalidade ou, como diz Didi-Huberman, “um nó de tempo difícil de decifrar, pois nele se cruzariam incessantemente movimentos de evolução e movimentos resistentes à evolução.”²²⁸ Esse “nó de tempo” complexo e em deslocamento, no qual forças contraditórias se atravessam continuamente, de modo a anacronizar o sentido usual de tempo, mostra que “o presente se tece de múltiplos passados”²²⁹. Por isso, “dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual.”²³⁰

Tanto Tylor quanto Warburg reconhecem nessa marca temporal uma “permanência” histórica e da cultura, que não se exprime em termos essencialistas ou arquetípicos²³¹, mas como “sintoma” pelo qual a “sobrevivência” das formas e dos tempos se manifesta. Para Tylor, a sobrevivência “nasce na *tenuidade* de coisas minúsculas” e reside, por exemplo, na brincadeira; daí seu interesse por brinquedos infantis, como arcos e atiradeiras, matracas e jogos de baralho, nos quais sobreviveriam “antigas práticas muito sérias, de guerra ou de adivinhação.”²³² Ao interesse pelos objetos de criança, soma-se a análise da superstição e de práticas afins, como a magia e a adivinhação, como formas apropriadas para designar o conceito de “sobrevivência”, já que a acepção do termo latino “*superstitio*”, do qual deriva a palavra “superstição”,

²²⁶ Ibid, p. 44.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Ibid., 46.

²³⁰ Ibid., 47.

²³¹ No início do capítulo “Nacheleben, ou a antropologia do tempo: Warburg com Tylor”, do livro *A imagem sobrevivente*: Georges Didi-Huberman afirma: “Ao deixar subitamente a Europa e se dirigir ao Novo México, Warburg, em 1895, não fez uma ‘viagem aos arquétipos’ [*a journey to the archetypes*], como acreditou Fritz Saxl, mas uma ‘viagem às sobrevivências’; e seu referencial teórico não foi James G. Frazer, como também escreveu Saxl, mas Edward B. Tylor.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43)

²³² Idem.

etimologicamente significa “o que persiste de eras antigas.”²³³ Num gesto equivalente, Warburg também se interessou pela “análise de manipulações astrológicas nos afrescos de Ferrara”²³⁴ e pelos vestígios de ritos e de formas artísticas da Antiguidade greco-romana na pintura renascentista. E assim como Tylor, que dizia que a sobrevivência nasce das coisas pequenas, Warburg acreditava que “o bom deus se esconde nos detalhes.”²³⁵ Giorgio Agamben, no entanto, adverte:

O “bom deus” que, segundo seu célebre ditado, “se esconde nos detalhes” não era para ele um deus tutelar da história da arte, mas o demônio obscuro de uma ciência inominada da qual começamos, só hoje, a entrever os traços.²³⁶

As “meninas” de Darger e a conferência de Warburg apontam para procedimentos artísticos de alargamento da percepção. Em ambos os casos, os estados psíquicos alterados operam iluminações para que se articulem imagens distantes no tempo ou logicamente afastadas. Em Warburg, esse lugar para além da consciência revela a apropriação do pensamento indígena e de suas práticas ritualísticas na construção do conceito de “sobrevivência”. Em Darger, o estado psíquico abriu seu trabalho para o “irreal”. É desse modo que as imagens de Darger – o aspecto fantasmático de suas meninas em miniatura – encontram-se com as borboletas com que Warburg mantinha diálogos, bem como com sua atenção às “pequenas coisas”.

²³³ Idem

²³⁴ Ibid, p. 48.

²³⁵ AGAMBEN, 2009, p. 133.

²³⁶ Idem.

Fantasma assombram a biblioteca e o museu

Ao “demônio obscuro” da “ciência sem nome” filia-se um *dibuk*, “um fantasma, ou alma penada, que se apossa do corpo de uma pessoa”²³⁷. É com a imagem dessa figura espectral que Georges Didi-Huberman apresenta Aby Warburg em seu estudo de fôlego *A imagem sobrevivente*, onde considera o historiador da arte alemão como um “pai fantasmático da iconologia”. Embora resista a nomeá-la, Giorgio Agamben (2009), no ensaio “Aby Warburg e a ciência sem nome”, também considera o historiador alemão como o criador dessa disciplina, que, ao recusar o método estilístico-formal que dominava a história da arte no final do século 19, desloca a valorização dos estilos e do formalismo estético para os aspectos iconográficos resultantes de fontes literárias e culturais. Por sua vez, fundamentando sua análise em conceitos como os de “fantasma” e “sintoma”, Didi-Huberman afirma que

Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo.²³⁸

Interessa, especialmente, esse aspecto fantasmático com o qual Didi-Huberman não apenas caracteriza o projeto warburgiano mas também a figura do historiador alemão. Quando o define como um “pai fantasmático da iconologia”, Didi-Huberman observa que é impossível dizer com clareza quem foi Warburg, tampouco dar contornos bem definidos à sua obra, seja o atlas de imagens *Mnemosyne*, seja a Biblioteca Warburg, composta por 60 mil volumes. É Giorgio Agamben quem conta em uma nota de rodapé do artigo supracitado, como se dá a gênese da biblioteca do historiador da arte. Tudo começa com uma brincadeira infantil: quando criança, o menino Aby, filho mais velho da família Warburg,

²³⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27

²³⁸ Ibid., p. 25.

oferece ao irmão Max o direito à primogenitura, caso este lhe comprasse todos os livros que ele lhe pedisse. Max aceitou a proposta e assim Warburg pôde, anos depois, desenvolver a Kulturwissenschaftliche Bibliothek e classificar seus livros não apenas de acordo com os princípios da Biblioteconomia, mas também conforme a lei do “bom vizinho”, segundo a qual a solução de seu problema estaria contida não no livro que ele procurava, mas naquele que estava ao lado.”²³⁹

Se, para Agamben, a biblioteca já revela um esforço de Warburg de superar os limites disciplinares através de um deslocamento que coloca em contato diferentes campos do saber, para Didi-Huberman ela acentua a imagem da obra warburgiana como um “corpo espectral”, um “corpus flutuante”, que se manifesta no “imenso labirinto dos manuscritos ainda inéditos, as anotações, esboços, esquemas, diários e correspondência que Warburg mantinha incansavelmente, sem jogar nada fora.”²⁴⁰ Definindo sua biblioteca como “uma coleção de documentos”²⁴¹, o historiador alemão, em 1923, na conferência sobre sua viagem ao Novo México, anota que a imagem está situada entre arte e religião. Desse modo, explicita seu interesse menos pela obra de arte e mais pela imagem, tomada por ele como um objeto localizado em um intervalo entre campos disciplinares. É justamente como uma “iconologia do intervalo” que Warburg definiu seu trabalho em relação às imagens e a ciência que criou.

De 1924 até 1929, ano de sua morte, Warburg dedicou-se ao seu projeto mais ambicioso: o *Atlas Mnemosyne (Der Bilderatlas Mnemosyne)*. Deixado inacabado, o atlas visava a construção de painéis-montagem que captassem, através de uma “iconologia dos intervalos”, a sobrevivência de resíduos do passado arcaico na arte renascentista. Para Didi-Huberman (2013), o atlas *Mnemosyne* é tanto um “projeto em aberto”, que pensa o “tempo como uma montagem de elementos heterogêneos”²⁴², quanto uma “coletânea de fórmulas do *pathos*” onde se pode rastrear nas imagens a transmissão de energias vitais, gestos emotivos e traços artísticos dos antigos. Composto por afrescos, fotografias de quadros, retábulos, esculturas, desenhos, enfim, por um amplo acervo de imagens

²³⁹ AGAMBEN, 2009, p. 142.

²⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28.

²⁴¹ Cf. AGAMBEN, 2009, p. 134.

²⁴² DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 406.

intercambiáveis, o atlas, na perspectiva de Giorgio Agamben, é “uma espécie de gigantesco condensador recolhendo todas as correntes enérgicas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas fantasias.”²⁴³ Um ano antes de sua morte, em 1928, Warburg definiu seu atlas de imagens como uma “história de fantasmas para gente grande”.²⁴⁴ Neste ponto, em que os fantasmas dessa história de imagens assombram os adultos, o pequeno e obscuro diabo da ciência criada por Warburg anacroniza a história da arte, abrindo-a para formas esquecidas e recalçadas.

²⁴³AGAMBEN, 2009, p. 137.

²⁴⁴DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 72.

A infância da ciência e da arte

No texto de apresentação da exposição *Atlas – como levar o mundo às costas?*, realizada no Museu Reina Sofía (Madri, Espanha), entre 2010 e 2011, Georges Didi-Huberman observa que a figura mitológica do Atlas emprestou seu nome a uma “forma visual de conhecimento” do nosso tempo: o *atlas de imagem*. Elegendo como ponto de partida de sua reflexão o *Atlas Mnemosyne* construído por Warburg entre 1924 e 1929, Didi-Huberman diz que esse atlas de imagens é uma obra de referência tanto para historiadores quanto para artistas, porque oferece um método de trabalho experimental e transversal, que opera segundo a montagem, desmontagem e remontagem de seus “painéis móveis”, o que o torna capaz não só de “reconfigurar a ordem das coisas”, como também de descobrir “novos trajetos de pensamento.” Assim, afirma o historiador da arte francês: “descobre-se, então, o sentido em que os artistas contemporâneos são ‘sábios’ ou precursores de um gênero muito especial: recolhem pedaços do mundo como faria uma criança ou um trapeiro.”²⁴⁵

Já no livro *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, Didi-Huberman observa que o *modus operandi* do atlas é o da invenção de “zonas intersticiais de exploração”, o que o torna uma “ferramenta (...) da inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda.”²⁴⁶. Alimentado pela “imaginação criadora”, entendida pelo historiador francês, a partir do pensamento de Charles Baudelaire, como “uma faculdade que [...] apreende as relações íntimas e secretas”, o atlas solicita uma leitura transversal e inventiva que aproxima peças heterogêneas, criando entre elas uma relação imprevista, ao modo da brincadeira infantil no “canteiro de obra” benjaminiano ou da atitude da criança diante do livro ilustrado. É importante destacar, alerta Didi-Huberman, que a imaginação “nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita”, mas com um *conhecimento transversal*, que “consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz

²⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, s/p.

²⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 13.

de discernir.”²⁴⁷ Por aceitar o múltiplo, a imaginação é capaz de apreender uma coisa e “relacionar imaginativamente essa coisa, desde logo, com muitas outras.”²⁴⁸

Nesse sentido, o gesto de leitura reivindicado pelo historiador francês consiste em aproximar diferentes imagens para montar ou encontrar entre elas semelhanças à primeira vista imperceptíveis²⁴⁹. Vale determo-nos ainda na aproximação feita por Didi-Huberman entre a metodologia do artista contemporâneo e o comportamento da criança diante do livro ilustrado. No texto “Visão do livro infantil”, Walter Benjamin descreve o livro ilustrado como “um mundo permeável” e “adornado de cores” onde a criança penetra como participante ativa da história durante a leitura: “Fantasiada com todas as cores que capta lendo e contemplando, a criança se vê em meio a uma mascarada e participa dela.”²⁵⁰ Se as ilustrações coloridas aprofundam a imaginação infantil, as gravuras em preto e branco, por sua vez, despertam a palavra na criança, a ponto de lhe fazer “descrever” as imagens, isto é, cobri-las, sobrescrevê-las com rabiscos, grafismos, como se essas imagens sóbrias necessitassem de adensamento, de revestimento de cor, diz Benjamin (2002).

Se o atlas é um “objeto do saber” imaginativo, que busca *montagens* inesperadas a serem feitas por um artista, a criança é, por sua vez, uma figura que entra nas páginas de um livro ilustrado, esse “mundo permeável, adornado de cores, em que a cada passo as coisas mudam de lugar”²⁵¹, e retira as coisas de suas classificações habituais para montar invenções impensadas. Certamente por isso, Didi-Huberman considera o atlas como “um objeto de saber e contemplação para as crianças, ao mesmo tempo *infância da ciência e infância da arte*.”²⁵²

Não causa surpresa a relação proposta pelo historiador da arte francês entre o gesto infantil e o pensamento produzido pelo atlas e pelas palavras que se

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ Ibid., p. 14.

²⁴⁹ As referidas “semelhanças à primeira vista imperceptíveis” possuem afinidade como a noção de linguagem como “um arquivo de semelhança não sensível” desenvolvida por Benjamin no difícil ensaio “A doutrina das semelhanças.”

²⁵⁰ BENJAMIN, 2002, p. 70.

²⁵¹ Idem.

²⁵² DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 15.

lhes avizinham, como mapa e cartografia, uma vez que Deleuze, no ensaio “O que as crianças dizem”, discordando da interpretação psicanalítica sobre as memórias infantis, escreve que o que as crianças dizem, fazem ou tentam fazer é “explorar os meios” para traçar uma “cartografia dinâmica” atravessada por “linhas erráticas”, *deslocamentos* e *devires*. Para o filósofo francês, “a arte diz o que as crianças dizem” e é feita de “trajetos e devires, por isso faz mapas”²⁵³. É interessante observar que Walter Benjamin, no já referido ensaio “Visão do livro infantil”, diz que “ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo ‘sentido’²⁵⁴” e que basta lhes dar “quatro ou cinco palavras” para vir à tona “a prosa mais extraordinária: não uma visão do livro infantil, mas um *indicador de caminhos*.”²⁵⁵ Assim, tanto para Deleuze como para Benjamin, o que as crianças fazem é indicar ações, deslocamentos, passagens.

A “concepção de arte cartográfica” formulada por Deleuze em *Crítica e Clínica*, opõe-se a uma concepção arqueológica de arte de base psicanalítica, orientada por um pensamento arborescente, que, por vezes, representa ou espelha o vivido no escrito. Não interessa ao filósofo francês nem a concepção arqueológica da arte nem a infância do sujeito, as lembranças da criança que fomos, o eu se dizendo no escrever, mas uma “infância do mundo²⁵⁶” capaz tanto de fugir dos modos de escrever dominante quanto de fazer a língua gaguejar, murmurar, balbuciar. Por isso, a hipótese desta pesquisa é a de que escrever é cartografar gestos associados a uma infância impessoal e residual na obra de escritores e artistas.

²⁵³ DELEUZE, 2011, p. 88.

²⁵⁴ BENJAMIN, 2002, p. 70.

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ Cf. *O abecedário de Deleuze*. Verbete E de Enfance (Infância).

Leituras do livro ilustrado

*Ler somente livros infantis,
Acariciando somente pensamentos incautos,
Dissipando tudo o que cheira solene,
Rebelando-se contra a tristeza profunda*
Ossip Mandelstam

Olhando para o céu, para uma joia ou para um livro, perdia-me nas cores. As crianças são suas presas fáceis por todos os caminhos.
Walter Benjamin

Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade conta a trajetória da infância à idade adulta de João Miramar, um homem burguês e galanteador, que oscila entre a comodidade financeira trazida pela família paulista e o impulso de aventurar-se no mundo do trabalho e da tecnologia. Logo no início das *Memórias*, em cuja escrita fragmentada e/ou telegráfica Haroldo de Campos reconheceu influências futuristas e cinematográficas²⁵⁷, João Miramar relata, no fragmento 5 “Perigo das armas”, um episódio ocorrido na infância. Quando entrou para a escola, ganhara da professora um livro com figuras, que contava a história do rei Carlos Magno. Sua mãe, receosa de que o filho se envolvesse em guerra com amigos, inspirados pela figura de Roldão, herói das histórias do imperador romano, queima a espada que Miramar possuía:

5. PERIGO DAS ARMAS

Entrei para a escola mista de D. Matilde.

Ela me deu um livro com cem figuras para contar a mamãe a história do rei Carlos Magno.

Roldão num combate espetou com um pau a gengiva aflita do Maneco que era filho da venda da esquina e mamãe botou fogo a minha Durindana.²⁵⁸

²⁵⁷ Cf. CAMPOS, 2011.

²⁵⁸ ANDRADE, 1991, p. 46.

Como se sabe, Walter Benjamin vê o livro ilustrado como um mundo de cores, onde, a cada virar de página, letras e imagens mudam de lugar, instando o leitor a experimentar com o corpo as ilustrações, que parecem vivas e prontas a saltar do livro. Provavelmente, Oswald de Andrade não leu os textos de Benjamin sobre sua *Infância em Berlim*, no entanto, reconhece, assim como o pensador alemão, que o livro ilustrado convida a criança a colocar em prática a história lida.

Gershom Scholem, no belo livro dedicado à sua história de amizade com Walter Benjamin, conta que, em julho de 1918, Benjamin e a esposa Dora começaram a colecionar livros infantis. Ambos tinham o hábito de presentear-se nos seus aniversários com livros infantis ilustrados, especialmente com exemplares ilustrados à mão. Benjamin tinha predileção pelas imagens de Johann Peter Lyser; para ele, os livros ilustrados por esse pintor alemão são “os mais belos trabalhos para crianças”²⁵⁹ e ele mostrava ao amigo Scholem “as coisas de Lyser com um deleite no qual a alegria da descoberta estava intimamente ligada ao prazer pelo resultado artístico.”²⁶⁰ Scholem (2008) conta ainda que Benjamin gostava de fazer pequenas conferências para ele e Dora sobre livros infantis ilustrados, destacando o “mundo imaginativo das associações” inesperadas percebidas em tais livros, assim como nas brincadeiras das crianças e nos primeiros anos de vida de seu filho Stefan, a quem dedica seu livro com suas memórias de infância.

Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, Walter Benjamin registra em fragmentos suas lembranças e impressões de menino sobre as ruas de Berlim, as construções da cidade, as prostitutas, os mendigos, o jardim zoológico, o parque de diversões, a caça a borboletas, a escola, os dias em que esteve doente, o telefone, a caixa de costura, as cores, os brinquedos, as guloseimas guardadas na despensa e o armário que se transforma em esconderijo. Ao escrever sobre os rastros de sua infância em Berlim, Benjamin não queria resgatar um tempo idílico, tampouco evocar suas memórias infantis para idealizá-las, mas reler criticamente a experiência da infância na vida adulta para descobrir aí caminhos e passagens não percorridos, os quais ele poderia retomar no presente para realizar a tarefa de

²⁵⁹ BENJAMIN, 2002, p. 77.

²⁶⁰ SCHOLEM, 2008, p. 75.

escovar a contrapelo a história monumental. Escrevendo sobre a criança benjaminiana no limiar do labirinto, Jeanne Marie Gagnebin destaca que as memórias infantis de Walter Benjamin não são apenas o relato da experiência de uma criança numa grande cidade, mas também a reconstrução de uma memória coletiva que se transforma em objeto de análise histórico-social. Assim, as imagens infantis benjaminianas são eminentemente imagens políticas, porque “o ‘eu’ que nelas se diz não fala somente para se lembrar de si, mas também porque deve ceder lugar a algo outro que não si mesmo.”²⁶¹.

Resulta desse trabalho político com a memória a insistência benjaminiana pela precariedade e inabilidade infantis e a predileção por espaços intermediários e/ou limiares, que dão acesso a lugares periféricos e ermos de onde a criança não apenas descobre as diferenças sociais como se junta aos esquecidos pela história monumental, para dar voz a uma experiência coletiva maior que a do narrador. Segundo Gagnebin, a desorientação e a percepção infantis são aspectos importantes no livro de Walter Benjamin, pois, por ter um outro campo de percepção, a criança pode dar voz a verdades e a experiências que os adultos não querem ouvir ou ver:

Verdade política da presença constante e subterrânea dos pequenos e dos humilhados que a criança percebe, simplesmente, porque ela mesma, sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram nos porões cujas janelas beiram a calçada, ou as figuras menores na base das estaturas erigidas para os vencedores.”²⁶²

Nesse sentido, um fragmento importante de *Infância em Berlim* é “Mendigos e prostitutas”, no qual Benjamin relata sua condição de prisioneiro no antigo e no novo bairro ocidental de Berlim onde morou por anos. Para o pequeno Walter, esses bairros eram um feudo familiar, que o impedia de conhecer a existência de outros: “Os pobres – para as crianças de minha idade – só existiam como mendigos. E foi um grande avanço do conhecimento quando comecei a entender a origem da pobreza [...]”²⁶³ Ele entende o sentido da pobreza na forma

²⁶¹ GAGNEBIN, 2013, p. 80.

²⁶² Idem.

²⁶³ BENJAMIN, 2012, p. 127.

de um trabalho mal pago, um pequeno texto sobre um “homem que distribuía folhetos e das humilhações que sofria por parte de um público que não demonstrava qualquer interesse pelos papéis.”²⁶⁴ Ainda neste fragmento, Benjamin fala de seu hábito de sempre ficar um passo atrás da mãe em suas andanças pela cidade. A partir desse compasso, o menino pôde abjurar a figura materna e sua classe social, e ainda estabelecer uma aliança com as ruas, onde fica fascinado e atraído por uma prostituta:

De todo modo, não havia dúvida de que o sentimento – infelizmente, ilusório – de abjurar minha mãe, sua classe e a minha, era o responsável pela atração sem igual de me dirigir a uma prostituta em plena rua. [...] Então o sangue subiu em meus ouvidos, e fui incapaz de recolher as palavras que vinha da boca excessivamente borrada e que caíram à minha frente. Fugi para repetir naquela mesma noite – e ainda em tantas outras – a audaciosa experiência. Quando, então, muitas vezes ao amanhecer, eu me detinha em algum portal, já me enredara sem saída nos laços do asfalto da rua, e não eram as mãos mais limpas que me libertavam.²⁶⁵

Outro fragmento que trata do tema da sexualidade é “O despertar do sexo”, onde Benjamin conta que sua descoberta do sexo ocorre enquanto ele perambula pelas ruas no dia do ano novo judaico. Contrariando a vontade da mãe, o menino judeu, em vez de celebrar o novo ano na sinagoga com a família, entrega-se, pela primeira vez, ao prazer sexual com uma prostituta:

Numa daquelas ruas, em que mais tarde eu perambulei sem descanso durante a noite, surpreendeu-me, quando foi chegado o momento, o despertar do impulso sexual em circunstâncias da mais singulares. Era o Ano Novo judaico, e meus pais tinham tomado providências para que eu participasse das festas religiosas em algum culto. [...] Haviam-me confiado nesse feriado a um parente distante, a quem deveria ir buscar em sua casa. Mas, ou porque me esquecera de seu endereço, ou porque não sabia me orientar em seu bairro, foi ficando cada vez mais tarde e cada vez mais desesperado meu vagar. [...] Os principais culpados de meu infortúnio eram minha aversão à pessoa desconhecida de que dependia e minha suspeita acerca das cerimônias religiosas que só me prometiam embaraços. [...] E ambas as ondas me fustigaram impetuosamente naquela primeira grande sensação de desejo, em que se misturavam a violação do feriado e o espaço alcoviteiro da rua, que me fez

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Ibid, p. 128.

entrever, pela primeira vez, os serviços que prestava aos impulsos recém-despertados.²⁶⁶

Se, por um lado, a figura da prostituta possibilita ao menino a descoberta da sexualidade, por outro ela também lhe revela a morte por sífilis. No fragmento “Notícia de uma morte”, Benjamin relata um episódio ocorrido quando tinha cinco anos: uma noite, seu pai o acordara para contar, com todos os pormenores, a notícia da morte de um primo distante:

Eu devia ter uns cinco anos. Certa noite – já estava deitado – meu pai apareceu em meu quarto. Provavelmente para me desejar boa noite. Penso que foi um pouco contra vontade que teve de me comunicar a morte de um de seus primos. Este já era um homem idoso que nada tinha a ver comigo. Meu pai, porém, deu a notícia com todos os detalhes. A meu pedido, descreveu com prolixidade um ataque cardíaco. Não consegui extrair muita coisa de suas palavras [...] Só depois de muitos anos vim saber do que se tratava. Naquele quarto, meu pai silenciara a respeito de uma parte da notícia, qual seja: o primo morrera de sífilis.²⁶⁷

O que interessa especialmente nesses fragmentos é a relação entre morte e sexualidade, que desconstrói uma imagem idealizada ou idílica de infância ao aproximar a criança do sofrimento e do sexo. Como já comentamos, Benjamin, no texto “Brinquedos e jogos”, caracteriza os jogos das crianças com o conceito freudiano de repetição, no qual estão imbrincados Eros e Tânatos, a pulsão de vida e de morte. Em *Infância em Berlim*, de acordo com Ernani Chaves, “não há lugar para nenhuma idealização da infância e da criança”²⁶⁸, seja pela “afirmação de um mundo infantil pleno de sexualidade”²⁶⁹, seja “pela presença radical da ‘morte’, atravessando de forma disruptiva, um mundo frequentemente associado à ausência de dor e sofrimento.”²⁷⁰ São inúmeras as passagens de *Infância em Berlim* onde a sexualidade ou a morte aparecem no mundo infantil. No fragmento “A despensa”, o prazer da criança reside em penetrar com a mão o armário onde estão são guardadas guloseimas:

²⁶⁶ Ibid., p. 88-89.

²⁶⁷ Ibid., p. 90.

²⁶⁸ CHAVES, p. 138.

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ Idem.

Na fresta deixada pela porta entreaberta do armário da despensa, minha mãe penetrava tal qual um amante através da noite. Quando já se sentia ambientada naquela escuridão, ia apalpando o açúcar ou as amêndoas, as passas ou as compotas. E, do mesmo modo que o amante abraça sua amada antes de beijá-la, aquele tatear significava uma entrevista com as guloseimas antes que a boca saboreasse sua doçura. [...] A mão, esse *Don Juan* juvenil, em pouco tempo, invadira todos os cantos e recantos, deixando atrás de si camadas e porções escorrendo a virgindade que, sem protestos, se renovava.²⁷¹

A sensação de prazer obtida com as mãos pode ser vista também em outro fragmento onde o menino Benjamin penetra nas meias guardadas nos “Armários”:

O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cômoda. Bastava-me puxar o puxador, e a porta, impelida pela mola, se soltava do fecho. Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as minhas camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não tive mais notícia, havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a esse armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma pequena bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível.²⁷²

No fragmento “Esconderijos”, no entanto, a brincadeira infantil proporciona uma experiência alegre e de pequena morte:

Já conhecia todos os escondrijos da morada e voltava a eles como a uma casa na qual se tem a certeza de encontrar tudo sempre do mesmo jeito. Meu coração disparava, eu retinha a respiração. Aqui, ficava encerrado no mundo material que ia se tornando fantasticamente nítido, que se aproximava calado. Só assim é que deve perceber o que é corda e madeira aquele que vai ser enforcado. A criança que se posta atrás do reposteiro se transforma em algo flutuante e branco, num espectro. A mesa sob a qual se acocora é transformada no ídolo de madeira do templo, cujas colunas são as quatro pernas talhadas. E atrás de uma porta, a criança é a própria porta; é como se a tivesse vestido como uma máscara pesada e, como bruxo, vai enfeitiçar a todos que entrarem desavisadamente. Por nada nesse mundo podia ser descoberta. Se faz caretas, lhe dizem que é só o relógio bater e seu rosto vai ficar deformado daquele jeito. O que havia de verdadeiro nisso pude vivenciar em meus escondrijos. Quem me descobrisse era capaz de me fazer

²⁷¹ Ibid., p. 88.

²⁷² Ibid., p. 123.

petrificar como um ídolo debaixo da mesa, de me urdir para sempre às cortinas como um fantasma, de me encantar por toda a vida como uma pesada porta. Por isso expulsava com um grito forte o demônio que assim me transformava, quando me agarrava àquele que me estava procurando. Na verdade, não esperava sequer esse momento e vinha ao encontro dele com um grito de autolibertação.²⁷³

Brincando de se esconder, o menino renuncia à sua identidade para se abrir à vida dos objetos. No entanto, essa abertura é arriscada, porque o sair de si para se fundir “ao mundo material” acontece sob o preço da perda dos contornos. Assim, se por um lado, a brincadeira proporciona um prazer, por outro, ela possibilita uma experiência de quase morte, que não chega a se concretizar porque um grito infantil do menino liberta-o do estado de indistinção com as coisas. A criança escondida atrás da cortina ou da porta é a mesma que se mascara nas páginas do livro ilustrado para tornar-se semelhante às palavras e às imagens. No ensaio “A doutrina das semelhanças”, Walter Benjamin observa que as brincadeiras infantis estão repletas de comportamentos miméticos, que não se limitam à imitação das pessoas, mas também das coisas: “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem.”²⁷⁴ Ao jogo mimético e lúdico das crianças soma-se um outro modo de ver as palavras e a linguagem. Assim, para elas “as palavras são ainda como cavernas entre as quais conhecem curiosas linhas de comunicação”²⁷⁵ e “ao elaborar histórias, elas são cenógrafos que não se deixam censurar pelo ‘sentido’”²⁷⁶

A criança que penetra nas páginas do livro, o descompasso do pequeno burguês, o menino judeu descobrindo o sexo, o garoto insone recebendo a notícia de uma morte, a mão tateante em busca de guloseima, o mergulho infantil no interior da meia, a criança escondida nas cortinas são imagens lembradas de um modo de ver infantil que tem, na figura do Corcundinha, “o representante privilegiado da inabilidade, do fracasso e do esquecimento, ou ainda, de tudo o

²⁷³ Ibid. p. 91-92.

²⁷⁴ BENJAMIN, 2012b, p. 117.

²⁷⁵ Ibid., p. 279

²⁷⁶ BENJAMIN, 2002, p. 70.

que escapa à soberania do sujeito consciente e marca tão profundamente a criança que não adquiriu ‘a segurança’ do adulto.’²⁷⁷

²⁷⁷ GAGNEBIN, 2013, p. 82-83.

“O Corcundinha”: “sem jeito mandou lembrança”

Quando criança, o pequeno Benjamin “gostava de olhar, durante os passeios, através das grades horizontais”²⁷⁸ que lhe davam acesso, diante de prédios comerciais, ao mundo subterrâneo. Curioso, o menino olhava, através das grades, “a fim de ganhar do subterrâneo a visão de um canário, de um candeeiro ou de um morador.”²⁷⁹ Às vezes, quando não conseguia ver os habitantes do subterrâneo, ele próprio acabava tornando-se a presa dos olhares vindos dessas aberturas: “Mas, se durante o dia fossem vãs minhas tentativas, poderia acontecer que, à noite, a coisa se invertesse, e eu mesmo me tornasse presa em sonhos de olhares que apontavam para mim tais aberturas.”²⁸⁰ O que o menino olhava durante o dia, lhe devolvia o olhar à noite.

Será nos versos de um poema de um livro infantil que Benjamin encontrará a figura do Corcundinha, um dos comparsas do “bando”²⁸¹ que lhe assombrava o sono, aprontando travessuras:

“Quando à adega vou descer
Para um pouco de vinho apanhar
Eis que encontro um corcundinha
Que a jarra me quer tomar.”²⁸²

Adulto, Benjamin entendeu que a mãe, ao dizer “Sem jeito mandou lembrança”, referia-se ao Corcundinha que o distraía, fazendo com que ele quebrasse ou deixasse cair alguma coisa: “Aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha. Encontra-se sobressaltado em frente a uma pilha de cacos.”²⁸³ E é justamente diante dos cacos,

²⁷⁸ BENJAMIN, 2012, p. 143.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ Referência ao conto “Bando de esfarrapados” recolhido pelos Irmãos Grimm e aludido por Walter Benjamin no fragmento “O corcundinha”. Ver a respeito a nota 53 dos tradutores da edição de *Infância em Berlim* usada nesta dissertação.

²⁸² Idem

²⁸³ Ibid., p. 144.

dos fragmentos, dos escombros, das ruínas do passado que os olhos do “anjo da história” estão voltados na nona tese de “Sobre o conceito de história”:

Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.²⁸⁴

Se o “anjo da história” não pôde juntar os fragmentos do passado porque a tempestade do progresso o impeliu para o futuro, o Corcundinha, por sua vez, não somente recolheu, como possui as imagens de “toda a vida” de Walter Benjamin: “O homenzinho tem também imagens de mim. Viu-me nos esconderijos [...] em frente a caixa de costura e debruçado sobre minha gaveta [...]”²⁸⁵ Para Jeanne Marie Gagnebin (2013), este último fragmento de *Infância em Berlim* opera uma inversão narrativa no livro já que o Corcundinha possui a chave de todas as imagens autobiográficas evocadas por Benjamin. Hannah Arendt, no belo perfil biográfico que fez do pensador alemão, leu a história de vida de Walter Benjamin a partir da figura do Corcundinha: “Para qualquer ponto da vida de Benjamin que se olhe, encontrar-se-á o corcundinha.”²⁸⁶ Desse modo, a filósofa atribuiu ao pequeno homenzinho o “elemento de má sorte”, a “fama póstuma” e o suicídio de Benjamin.

A vida de Walter Benjamin foi como “uma sequência de montes de escombros”²⁸⁷ equivalentes, em alguma medida, àqueles olhados pelo *Angelus Novus* de Klee ou aos cacos dos objetos quebrados pela criança agida pelo Corcundinha. A figura do anão corcunda, que prega peças no menino alemão, esconde-se, na primeira tese de “Sobre o conceito de história”, debaixo de uma mesa de xadrez, para movimentar as peças do tabuleiro:

É conhecido que deve ter havido um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance que lhe assegurasse a vitória na

²⁸⁴ BENJAMIN, 2012b, p. 246.

²⁸⁵ BENJAMIN, 2012, p. 145.

²⁸⁶ ARENDT, 2008, p. 182.

²⁸⁷ Ibid., p. 171

partida. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado sobre uma grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente transparente. Na verdade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordões a mão do fantoche.²⁸⁸

Imaginando uma “contrapartida filosófica”, Benjamin diz que o fantoche, que nomeia de “materialismo histórico”, deve ganhar sempre, porque o anão corcunda, ao manipular os lances do boneco, faz com que o adversário perca o jogo. Embora gostasse de disputar partidas de xadrez com amigo Scholem²⁸⁹, Benjamin desconhecia, segundo Hannah Arendt, outros tipos de jogos, como o acadêmico e o político:

Benjamin, porém, não conhecia o jogo. Nunca soube como tratar dessas coisas, nunca foi capaz de se mover entre tais pessoas nem mesmo quando ‘as adversidades da vida exterior que às vezes vêm por todos os lados, como lobos’, já tinham lhe permitido alguma percepção sobre os caminhos do mundo. Sempre que tentava se adaptar e cooperar, para conseguir de algum modo um pouco de terreno sólido sob os pés, as coisas certamente desandariam.²⁹⁰

Se, por um lado, a figura do anãozinho corcunda acompanha Benjamin durante toda a vida, corporificando a força da desatenção e a má sorte, como quer Hannah Arendt, por outro, segundo Gagnebin (2013), a figura do Corcundinha e as imagens infantis rememoradas por Benjamin entrelaçam a história de vida do pensador com a “história dos outros”, daqueles invisíveis que somente a criança enxerga, impedindo que eles sejam esquecidos pela história. Amalgamando a voz do “eu” à do “outro”, entrelaçando a memória individual com a memória coletiva, Benjamin cede a um homem com tamanho de criança a autoria de suas imagens de infância.

As imagens dialéticas cunhadas pelo Benjamin memorialista, as imagens traçadas e moldadas pelos escritores e artistas estudados e o trabalho de articulação das imagens selecionadas por Warburg para os quadros (pranchas) de seu atlas constroem escritas que exploram sensações e afetos. A criança

²⁸⁸ BENJAMIN, 2012b, p. 241.

²⁸⁹ Cf. SCHOLEM, 2008, p. 25.

²⁹⁰ ARENDT, 2008, p. 175.

rabiscando um texto de mestrado, o “menino impossível” destruindo “os brinquedos perfeitos que os vovôs lhe deram”, o “menino de olho precoce” recortando e colando imagens em cadernos, o artista doente bordando o fim da vida em tecidos, o artista-fotomontador arquivando recortes de jornais e revistas em uma caixa, o filósofo no museu dos brinquedos e os artistas frequentando a casa das bonecas são uma sequência de imagens escritas de infância colecionadas por um aluno ao longo de dois anos de estudo. Articulando seus fragmentos, qual uma criança²⁹¹, ele traça uma cartografia construída sob o signo da precariedade. Reconhecendo na forma do ensaio e do fragmento uma força de pensamento, buscou em cada micro-capítulo da dissertação mapear gestos de artistas e escritores onde sobrevivem os vestígios e os resíduos de uma infância como disparadora da criação e da imaginação artística. Como diz Jean-François Lyotard, “Baptisons-la infantia, ce qui ne se parle pas. Une enfance qui n’est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. [...] Si l’enfance demeure chez elle, ce n’est pas qu’elle mais parce qu’elle loge chez l’adulte.”²⁹²

²⁹¹ A acepção do termo latino “alumnus”, do qual deriva a palavra “aluno”, possui uma primeira acepção de “criança”. (CASTELLO; MÁRSICO, 2007)

²⁹² LYOTARD, 1991, p. 9.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 56-73.

_____. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 9 (2009).

_____. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

ANDERSEN, Hans Christian. A roupa nova do imperador. In: TATAR, Maria (org.). **Contos de fadas**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 284-193.

ANDRADE, Fábio de Souza. Posfácio Ovo de formiga, olho do sol. In: LIMA, Jorge. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 641-659.

_____. **O engenheiro noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: EdUSP, 1997.

ANDRADE, Farnese. A grande alegria. In: COSAC, Charles. **Farnese**: objetos. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 179-189.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. In: LIMA, Jorge de. **A pintura em pânico**: fotomontagens. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2010. p. 19-20.

_____. Do desenho. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins, 1975. p. 69-77.

_____. A poesia em 1930. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. P. 26-45.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 1991.

ANTELO, Raul. **Maria com Marcel**: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARENDDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 165-222.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 57-64.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. A noção de dispêndio. In: _____. **A parte maldita**. Tradução de Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 25-45.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

_____. **Passagens**. Organização de Willi Bolle e Olgário Chain Féres Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Diário de Moscou**. Tradução Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BINES, Rosana Kohl. Criar com a infância. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 131-140.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 1991. p. 5-33.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Marília Rothier. Arte e vida em recortes. **Revista Z Cultural**, v. 2, 2015.

_____. Piano, serrote e manequim. In: NEVES, José Alberto Pinho (org.) **Murilo Mendes**: reflexões avulsas. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2012. p. 57-74 .

CASTELLO, Luis; MÁRSICO, Claudia. **Oculto nas palavras**: dicionário etimológico para ensinar e aprender. Tradução de Ingrid Muller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

CHAVES, Ernani. **Sexualidade, corpo e desejo em Walter Benjamin**. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/sexualidade-corpo-e-desejo-em-walter-benjamin/>. Último acesso: 10 fev. 2017

_____. Sexo e morte na *Infância Berlinense* de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007. p. 131-150.

CHIARA, Ana. Um corpo que vaza: da série Autobiografias e Autorretratos. In: _____; SANTOS, Marcelo; VASCONCELLOS, Eliane. **Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 59-80.

_____. Carta aos analistas: confissão da intimidade impossível. In: _____; ROCHA, Fátima Cristina Dias. **Literatura brasileira em foco: escritas da intimidade**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009. p. 39-50.

COSAC, Charles. **Farnese: objetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 259-271.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: _____. **Mil Platôs**. vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 11-119.

_____. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: 2011. p. 17-49.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013b.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Atlas – como levar o mundo às costas**. Disponível em: <http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>. Último acesso: 5 jan. 2017

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 13-75.

GAGBENIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: _____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 73-92.

GRIMM, Jacob; GRIMM; Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tomo 1. Tradução de Christine Rohring. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

KOHAN, Walter Omar. Da maioridade à minoridade: filosofia, experiência e afirmação da infância. In: _____. **Infância. Entre Educação e Filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 237-254.

LARROSA, Jorge. O enigma da infância. In: _____. **Pedagogia profana: danças, piroetas e mascaradas**. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 183-198.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **A pintura em pânico: fotomontagens**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

_____. **Obra completa**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

LISPECTOR, Clarice. Menino a bico de pena. In: _____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 136-139.

LYOTARD, Jean François. **Lectures d' enfance**. França: Éditions Galilée, 1991.

MARX, Ursula et al. Physiognomy of the Thingworld. In: _____. **Walter Benjamin's Archive: images, texts, signs**. London: Verso, 2007. p. 73-107.

MELENDI, Maria Angélica. **Mãos pequenas: a infância como sonho e fantasmagoria**. Comunicação proferida no Seminário Internacional Biblioteca Walter Benjamin. Museu de Arte do Rio de Janeiro, julho de 2016.

MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

_____. Nota Liminar. In: LIMA, Jorge de. **A pintura em pânico: fotomontagens**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

_____. **Poesia completa e prosa**. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução de Vera Riberio. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORAES, Eliane Robert. O corpo fragmentado. In: _____. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. p. 55-74.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral. In _____. **O livro do filósofo**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2001. p. 64-84.

_____. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César Souza. 2ª ed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEDROSA, Adriano. **Leonilson**: truth, fiction. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

SANTIAGO, Silviano. Poesia fusão: catolicismo primitivo / mentalidade moderna. In: MENDES, Murilo. **Poemas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 91-125.

_____. (org.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SARLO, Beatriz. **O saber do colecionador**. Comunicação proferida no Seminário Internacional Biblioteca Walter Benjamin. Museu de Arte do Rio de Janeiro, julho de 2016.

SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin**: a história de uma amizade. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, Natan Nobert Zinis e J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.