

Mimetismo e metamorfose

[*Mimicry and metamorphosis*

Larissa Costa da Mata¹

RESUMO Este texto aborda a dança na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (1957/1958) de Flávio de Carvalho (1899-1973) à luz da filosofia nietzschiana e das considerações de Roger Caillois (1913-1978) sobre o mimetismo em *O mito e o homem* (1938). Em Caillois e em Carvalho, o mimetismo propõe uma alternativa à mimese ao produzir uma instância comum entre a arte e a ciência e ao aproximar elementos tão distantes quanto o corpo e o ambiente. Na transformação mimética e na dança, o sujeito se oferece no trânsito entre si e o outro, o seu organismo e o meio. Esta reflexão também sugere uma leitura do “Ensaio sobre o ritual da serpente” (1923) de Aby Warburg (1866-1929) a partir da hipótese de que os três intelectuais compartilharam uma visão do primitivo como dança, como um instante prestes a emergir na forma de *pathos* e de enfermidade. • **PALAVRAS-CHAVE** Flávio de Carvalho; Dança. Mimetismo; Primitivismo • **ABSTRACT** This paper discusses

the role of dance on “Cats from Rome / Notes for the Reconstruction of a Lost World” (1957/1958), by Flávio de Carvalho (1899-1973), in the light of Nietzsche’s philosophy and mimecry theory as developed by Roger Caillois (1913-1978) on *Myth and Man* (1938). For Caillois and Carvalho, mimecry proposes an alternative to mimesis by producing a common instance between art and science and relating elements so distinctive as body and environment. Both in mimetic transformation and in dance, the subject is offered in transit from himself/herself to the other, from his/her body to space. In addition, this reflection suggests an interpretation of “A Lecture on Serpent Ritual” (1923) by Aby Warburg (1866-1929), considering the hypothesis that they all shared a perspective of “primitive” as dance, or an instant likely to emerge soon, as pathos and illness. • **KEYWORDS** Flávio de Carvalho; Dance; Mimicry; Primitivism.

Recebido em 10 de setembro de 2014

Aprovado em 06 de dezembro de 2014

MATA, LARISSA COSTA. *Mimetismo e metamorfose*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 103-121, ago. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p103-121>

1 Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Santa Catarina, Brasil).

INTRODUÇÃO

No verbete “mimetismo” da *Enciclopédia italiana*, Alessandro Ghigi nos mostra, a partir da tipologia estabelecida pelo entomologista francês Maurice Girard (1822-1886), que o mimetismo consiste na imitação, de caráter defensivo, agressivo ou mesmo sem finalidade, da cor ou da forma do ambiente. A imitação da cor do ambiente se dá por meio dos movimentos dos cromatóforos estimulados pelas impressões visuais e pela intensidade da luz sobre um animal, geralmente escuro, que se transforma temporariamente em outro. Essa propriedade de metamorfose temporária ignora a distinção entre o ser vivo e o meio e nos faz questionar o estatuto de critérios estagnantes de interpretação do texto e dos seres — como a semelhança, a origem, a identidade, a pureza — ao criar uma instância comum entre a arte e a ciência¹.

O intelectual francês Roger Caillois investigara, na cópula do louva-a-deus (em “O louva-a-deus religioso”, publicado pela primeira vez na revista *Minotaure*), a presença de um instinto de afetividade compartilhado com o homem. Prosseguindo com as pesquisas sobre as sociedades dos insetos, em “Mimetismo e psicastenia lendária”, refuta as hipóteses evolucionistas de que o mimetismo consistiria em uma estratégia de sobrevivência, ao interpretá-lo como um sintoma da esquizofrenia. Os dois textos pertencem a *O mito e o homem*, de 1938², livro escrito contemporaneamente às preliminares do *Collège de Sociologie* — fundado em 1937 por Roger Caillois, Georges Bataille e Michel Leiris, que se reuniam no Latin Quarter Café em Paris e contavam frequentemente com a participação de Walter Benjamin³. Portanto, as reflexões de Caillois têm início nesse momento de transição entre as reuniões do *Collège*, nas quais se debatiam as diversas manifestações de uma sociologia do sagrado e do poder, e a

1 GHIGI, Alessandro. Mimetismo. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Treccani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, v. XXIII, 1951, p.338-339.

2 Neste texto, nos utilizamos da edição portuguesa: CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa, Edições 70, s.d.

3 Para mais informações sobre o *Collège de Sociologie*, ver: HOLLIER, Denis (org.). *Le Collège de Sociologie 1937-1939*. Paris, Gallimard, 1995 (Folio Essais).

chegada desse intelectual à Argentina a convite de Victoria Ocampo⁴, com passagem pelo Brasil.

As ideias de Caillois acerca do mimetismo serão difundidas e ampliadas pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, publicada entre os anos de 1957 e 1958 no *Diário de S. Paulo*⁵. Ambos passaram a manter uma relação de amizade e de trocas intelectuais a partir de 1934, quando se encontraram no Congresso de Psicotécnica em Praga. Após esse evento, o brasileiro irá entrevistar o autor de *O mito e o homem*⁶ e tornar-se, além disso, o representante da revista *Minotaure* no Brasil⁷.

A dança está presente na obra do artista brasileiro desde o princípio e perpassa os mais diversos campos — o desenho, a dramaturgia e a cenografia⁸ —, além dos escritos teóricos, como a série mencionada e *A moda e o novo homem* (2010). Como veremos, os textos “O bailado e o crime” (14 de abril de 1957) e “Os maleáveis bailarinos do destino” (20 de julho de 1958), de “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, recuperam uma dimensão da dança como enfermidade característica, para o autor, das *performances* do homem primitivo e das danças espanholas, como a *seguidilla* e o fandango. O mimetismo seria uma das estratégias adotadas por esse bailarino primitivo, que dança antes do aparecimento da linguagem, escrevendo com o próprio corpo a memória da espécie e mesclando-se ao meio em atitude de defesa. Nesses termos, o primitivo deixa de possuir o sentido de um modelo a ser imitado e passa a consistir em uma potência heterogênea na qual coexistem um passado sempre latente e uma forma de identificação entre dois seres distintos, oculta pela aparência e oferecida no ato da metamorfose.

Por sua vez, é possível associar o mimetismo (presente no ritual da serpente dos indígenas Hopi norte-americanos, analisado por Aby Warburg no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, conferência de 1923) a uma concepção de representação que se constitui pelo choque entre realidades e imagens diversas e de História que se

4 Conforme destaca Raúl Antelo em Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo. *Boletín de Estética*, ano V, n. 10, p. 5-34, jun. 2009.

5 Esses textos foram publicados entre 6 jan. 1957 e 21 set. 1958 e podem ser localizados no Arquivo Público do Estado de São Paulo, na capital paulista.

6 A entrevista com Roger Caillois é publicada no dia 10 set. 1935, no *Diário de S. Paulo*, com o título “Ciência e lirismo: entrevista com Roger Caillois”, e depois transcrita por Rui Moreira Leite no catálogo *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

7 É possível localizar, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Universidade de Campinas, uma carta assinada por Albert Skiria (enviada de Paris, com data de 4 jan. 1935) convidando Flávio de Carvalho a tornar-se o representante da *Minotaure* no Brasil e lhe concedendo 30% dos lucros das revistas vendidas nacionalmente.

8 A partir da década de 1920, Flávio de Carvalho faz ilustrações de apresentações de balé para a imprensa paulista, em periódicos como o *Jornal da Tarde*, o *Diário de S. Paulo* e o *Estado de São Paulo*, nos quais estampou os desenhos dos bailados de Loie Fuller, de Miss Hughs, Chinita Ullman e Carleto Thieben e de Josephine Baker. Em 1933, estreia a peça *O bailado do deus morto* no Teatro da Experiência e, em 1951, planeja o cenário do espetáculo do Grupo Experimental de Ballet, com coreografia de Dorinha Costa.

caracteriza pela permanência dos gestos impuros provenientes do passado. O texto mencionado relata a viagem de Warburg aos Estados Unidos de 1895 a 1896 e consiste na conferência que apresentara no sanatório de Kreuzlingen — onde fora interno de Ludwig Binswanger (1881-1966) com um diagnóstico que oscilava entre psicose e esquizofrenia — para provar a sua sanidade. Publicado pela primeira vez em inglês no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, de 1938-1939⁹, no ensaio se instalam os sintomas do autor como um “gesto emotivo” (*pathosformel*), demonstrando que nem mesmo o pensamento pode estar imune à loucura. Como veremos, Warburg emprega o que supostamente consistiria em traços da sua enfermidade (a desintegração do olhar, a metamorfose do sujeito no meio) como método de análise cultural e os detecta, ao mesmo tempo, nos rituais observados.

UM SABER EM COMUM

A reflexão sobre o mimetismo sugerida por Caillois será levada às últimas consequências na série de escritos de Carvalho, na qual a transgressão dos limites (disciplinares, do corpo, do sujeito) operada por tal propriedade se remete a uma dimensão “inatural” da modernidade que não compreende a distinção entre agente e sujeito da experiência. Como consequências desse efeito de ruptura da unidade psíquica do sujeito, surgem o mimetismo — aspecto também presente na concepção dionisiaca da dança, que desagrega o princípio de individuação em favor da união telúrica — e as figurações do saber como contato. Por ser compreendido na passagem pela biologia, pela antropologia e pela psicanálise, o mimetismo se torna um recurso que opera as desterritorializações do ser, do meio e dos diversos saberes.

Na filosofia nietzschiana, a dança não somente alude a uma metáfora para a indistinção entre arte e filosofia, mas também a uma concepção das diversas formas de arte como dança, como o historiador da arte Georges Didi-Huberman teria observado, pautando-se em Warburg e no filósofo alemão. Todo pensamento sobre a arte também tocará os domínios da *estésica*: o atravessamento do corpo por sensações, pelos afetos¹⁰. Nos textos de 1957/1958, a dança emerge com a encenação do teatro dionisiaco e se torna a condição para o homem avançar em uma marcha titubeante, boba, de “movimentos oscilatórios”. Portanto, a antiguidade como figuração do “começo” e o primitivo (o louco, a criança, o homem natural) se confundem nos textos que discorrem sobre as etapas do homem na “arqui-origem”. Esse “tempo outro” retornará irregularmente nos reaparecimentos do homem do começo nas *performances* das danças espanholas, como veremos na próxima seção, perfazendo

9 WARBURG, Aby. A Lecture on Serpent Ritual. Tradução de W. F. Mainland. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 277-292, 1938-1939. Nesse texto optei por citar a tradução para o espanhol, visto ter localizado nessa versão passagens que não se encontravam no texto em inglês. WARBURG, Aby. *El Ritual de la Serpiente*. Tradução de Joaquín Etorena Homaeche. México, Sextopiso, 2004.

10 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El Bailaor de Soledades*. Tradução de Dolores Aguilera. Valência, Pre-Textos, 2008.

um vínculo entre a estética e a necessidade que estará presente em diversos textos do artista brasileiro.

A *gaia ciência* de Nietzsche defende um saber alegre, bufão, que pertence aos insensatos e ao mimetismo do jogo de máscaras do artista. É um conhecimento que parte do instinto e que nos invade porque, assim como a memória também se compõe do esquecimento, o saber é aquilo com o qual nos deparamos quase sem querer. *Intelligere* é somente a ínfima ponta do *iceberg* que flutua na nossa consciência¹¹. É, justamente, porque reconhece que o saber se compõe da intuição e do esquecimento que Nietzsche emprega a metáfora da dança para tratar de um pensamento livre, desobrigado com as instituições. Essa ideia atravessa a série de 1957/1958, pertencente a um gênero híbrido que poderíamos denominar de “ficção-teórica”, pois nela os textos se costuram mesclando irregularmente os aparecimentos da ficção sobre o mundo perdido, criada pelo autor, a uma infinidade de textos alheios, citações soltas de fontes que se vinculam a ciências diversas (Melanie Klein, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Angelo Mosso, Charles Darwin etc.) incorporadas à série sem o que poderíamos denominar de “rigor científico”.

Ora, Carvalho procurara dar, anos antes, um “nome” a essa ciência híbrida, que desbordou na década de 1950. Em “A única arte que presta é a arte anormal”, conferência de 1936 publicada no *Diário de S. Paulo* naquele ano, refere-se aos domínios de uma nova ciência, a “psicoetnografia”, em consonância com o surrealismo etnográfico e dissidente àquela a que pertenceram os intelectuais Roger Caillois, Georges Bataille e Carl Einstein¹². Nas “Notas”, há mais do que uma combinação entre a psicanálise e a antropologia, pois também a filosofia, a estética, a história e a ficção encontram-se implicadas. Portanto, tais escritos fazem com que surja novamente um domínio do pensamento que alude a um passado possível, avesso às instituições, no qual a distinção entre as disciplinas ainda não estava definida. É como se, nessa reinvenção do não-gênero textual e do saber antes das classificações, o autor recuperasse uma potência de transformação na estrutura que denota aos textos ao atribuí-los uma *forma movente* que se manifesta de maneiras diversas: vestindo máscaras, ocultando nomes e clamando outros, desconhecendo obras e justapondo fragmentos, citações soltas, com aspas completa ou parcialmente omitidas¹³.

Por sua vez, Roger Caillois, em *O mito e o homem*, opunha-se ao que supunha ser o congelamento das ciências humanas e a uma concepção autônoma da literatura, por isso, sugere um alargamento da função fabulatória do mito e da literatura, bem como da magia, para a realidade. “Mimetismo e psicastenia lendária” se inicia com uma epígrafe cujo autor não é citado, um alerta para o que virá a seguir: “Toma

11 NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 5. reimp. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

12 CARVALHO, Flávio Rezende de. A única arte que presta é a anormal. *Diário de S. Paulo*, 24 set. 1936. Transcrito por Valeska Freitas e novamente publicado em: MATTAR, Denise (Curadora). *Flávio de Carvalho. 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro, CCB/MAB-FAAP, 1999, p. 71-73.

13 Reconheço, naturalmente, que parte disso se deva a equívocos comuns de digitação que poderiam ser atribuídos ao próprio autor ou à tipografia do *Diário de S. Paulo*.

cuidado: brincando aos fantasmas podemos nos transformar num¹⁴. Desse modo, o mimetismo aparecerá como a propriedade que nos revela o engano do olhar, o fato de que, assim como os insetos, os indivíduos são projeções no mundo, os atores de um drama. A partir de Paul Vignon, Caillois percebe que *o ser que imagina* se situa para além do espaço, ultrapassando os limites do corpo. Isso demonstra, segundo Vignon, que a tendência à uniformização entre as substâncias de matérias diversas equivale a uma lei fundamental do universo. O mimetismo também pode funcionar como o instinto, um movimento que conecta a necessidade fisiológica à finalidade de apaziguamento que o instiga. Desse modo, refere-se às operações próprias do conhecimento, importando mais *o caminho* percorrido do que *os feitos* buscados.

MIMETISMO, DANÇA E SEMELHANÇA

Ao abolir a distinção entre a realidade e a imaginação, o mimetismo nos propõe uma formulação alternativa da identificação entre os seres, que não se pauta simplesmente em uma semelhança realista nem se oferece na superfície. Assim como a dança, compõe-se daquilo que irrompe do movimento e da potencialidade do gesto e do passe, durante a passagem da força (dionisíaca) à imagem (apolínea). Nesses termos, poderíamos compreender por que Caillois estenderá a sua reflexão em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem* (1957), definindo o mimetismo (*mimicry*) como estratégia de simulação teatral, a qual permitiria ao ser se transformar no herói — antes visto como uma imagem do diverso — com o uso de máscaras e fantasias e em tal estado de liberdade da consciência que já não se sabe se a face vestida é a do próprio sujeito, a de Deus, ou a do herói¹⁵. Na reflexão de Caillois, na de Carvalho e na de Warburg, a representação pela arte é uma forma de contágio, o que nos obriga a rever a possibilidade de uma identidade pura e de um passado primitivo ideal.

Ora, Caillois nos mostra que o próprio ser *é* a máscara, a textura que se coloca sobre o ambiente. Segundo esclarece em *O mito e o homem*, no mimetismo visual e no morfológico, a transformação engana o olhar, criando um corpo como imagem; no caso do morfológico, essa semelhança com o ambiente já não se projeta, mas faz do ser uma nova superfície e de sua imagem a de um *corpo topográfico*. O autor retoma, em sua definição, a concepção de magia simpática, definida por Sir James Frazer em *O ramo de ouro*, de 1890. Seja do tipo imitativo ou contagioso, a magia pressupõe, para Frazer, a necessidade do contato, metafórica ou literalmente. O primeiro tipo atua tendo como princípio a semelhança entre o ato executado e o resultado esperado; já o segundo pressupõe um contato entre duas coisas que atuam entre si, mesmo a distância¹⁶. Portanto, o mimetismo pode ser compreendido como uma “metamorfose em seu ponto culminante”, no qual a transformação em progresso entre dois seres,

14 CAILLOIS, Roger, *O mito...*, *op. cit.*, p. 65.

15 CAILLOIS, Roger. *Los Juegos y los Hombres: la Máscara y el Vértigo*. Tradução de Jorge Ferreiro. I. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

16 FRAZER, James. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. Nova Iorque, The Macmillan Company, 1945. (Abridged Edition)

que ainda se encontram em contato, atinge o ápice, mas jamais se conclui: “O mimetismo seria, pois, a definir corretamente, como que *um encantamento fixado no seu ponto culminante* e tendo apanhado o feiticeiro na sua própria armadilha”¹⁷.

O fenômeno foi associado por Caillois à enfermidade esquizofrênica, com base no neurologista e psicólogo francês Pierre Janet (1859-1947), autor dos estudos sobre o automatismo psicológico e a histeria: *O estado mental dos histéricos* (1894) e *As obsessões e a psicastenia* (1903)¹⁸. Como vemos na mesma obra de Caillois, a ação do espaço sobre os esquizofrênicos levaria a invasão mimética do meio às últimas consequências, permitindo uma reformulação do sentido da semelhança, que deixa de pertencer à ordem da equivalência para se tornar *uma potência de ser como algo ou alguém*: “Ele próprio [o esquizofrênico] se sente tornar espaço, *espaço negro, onde não se podem meter as coisas*. É semelhante, não semelhante a algo, mas simplesmente *semelhante*”¹⁹.

Como bem sabemos, a ideia de potência está presente na dança por meio da pausa: a habilidade de conservar um movimento latente durante a interrupção. Esse aspecto não escapa a Carvalho, quem afirma, na década de 1920, em um de seus comentários ilustrados de balés, que uma das falhas do espetáculo da bailarina Miss Hughes consiste em esquecer-se de que “estar parado é também uma forma de movimento”²⁰. Luiz Carlos Daher, retomando o interesse de Carvalho pela dança, observa que o artista brasileiro cogitara que o termo que designa essa arte seria proveniente da palavra em sânscrito *tan*, equivalente a intensidade e força²¹. A pausa pode ser examinada segundo duas características implicadas: primeiramente, como uma memória híbrida, na qual coexistem o movimento anterior e a flexão antecipada do passo seguinte, ou seja, o instante em que o passe e o dançarino têm e não têm lugar. Já o segundo aspecto se refere ao fato de que o movimento interrompido nos leva a pensar que a semelhança entre instantes diversos, assim como a compartilhada entre dois seres, pode também ser interpretada como uma força oculta nesse corpo que está sempre à iminência de tornar-se outro. Uma simples semelhança que se oferece na relação com aquilo que (ou com quem) nos é distinto.

O termo *tan*, que sugere ilusão de metamorfose mimética, nos leva a considerar que, se as formas orgânicas e inorgânicas já carregam em si o germen do que é ser outro, não haveria porque pensarmos em origem e reprodução como meios puros, mas sempre como a passagem do um ao diverso, como mimetismo. Walter Benjamin, quem, segundo Raúl Antelo, dialogara e confrontara-se com Caillois a respeito da

17 CAILLOIS, Roger, *O mito...*, *op. cit.*, p. 79, grifo do autor.

18 A partir de Janet, Flávio de Carvalho associa, no mundo perdido, o fenômeno da imitação à formação de laços sociais entre os homens, que se daria durante o período do “Bailado do Silêncio”, uma proto-dança anterior ao desenvolvimento da linguagem e da música pelo homem. CARVALHO, Flávio Rezende de. XII — Os gatos de Roma. O primeiro chefe e a floresta. *Diário de S. Paulo*, 31 mar. 1957, p. 16.

19 CAILLOIS, Roger, *O mito...*, *op. cit.*, p. 82, grifo do autor.

20 Essa observação aparece no comentário ilustrado “Dança da Miss Hughes no Teatro Santana”, publicado em 1929 no *Diário de S. Paulo* e reproduzido por Luiz Carlos Daher em *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982, p. 12.

21 DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: a volúpia da forma*. São Paulo, Edições “K”: MWM Motores, 1984.

questão, percebia o mimetismo como uma “potência virtual”, por meio da qual a linguagem assumiria um comportamento mimético²². Em “A tarefa do tradutor”, publicado pela primeira vez em 1923, Benjamin nos esclarece que o mimetismo pode se referir a um momento arcaico em que a semelhança se dava antes do nome, antes da metáfora ou da analogia. A “habilidade” latente, no caso da linguagem, pode ser entendida como traduzibilidade, tensão imanente às diversas línguas, pois mesmo a relação entre elas no ato da tradução se oferece por meio do trânsito — nunca é estática, portanto, nem da ordem da mera equivalência. Como o mimetismo, a traduzibilidade opta pela afinidade, ou seja, por uma identificação invisível entre as línguas ou pela potência de ser “simplesmente semelhante”, de modo que o que se transmite entre as formas distintas será sempre a relação pura, um contato fugidio:

Na verdade, porém, numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e determinada do que na semelhança superficial e indefinível entre duas obras poéticas. Para compreender a autêntica relação existente entre original e tradução cabe fazer um exame, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos com os quais a crítica epistemológica *deve comprovar a impossibilidade de uma teoria da cópia ou da reprodução do objeto*.²³

Portanto, a origem, para Flávio de Carvalho, como para Walter Benjamin, fundamenta-se na afinidade e no trânsito: ela é torvelinho, corpo bailarino, que se ergue em salto e se transforma. Por esse motivo, de acordo com a noção de começo formulada pelo autor nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, a dança e o desenho são as primeiras formas expressivas do homem, pois compartilham entre si as características da mobilidade, bem como a relação intensa com o espaço em torno.

Para Friedrich Nietzsche, a dança e a música compõem os mistérios de Dioniso e o gênero trágico no princípio, com o intuito de operar as metamorfoses do divino e do espectador e de instaurar o conflito característico do momento originário. Nesse sentido, a tragédia é uma arte essencialmente anti-mimética, visto a mimese definir-se como a representação do divino no *não-mutável*, segundo nos mostra Massimo Cacciari em *O deus que baila*²⁴. A mimese está marcada por uma dimensão ontológica, na medida em que pressupunha, na filosofia platônica, a existência de um demiurgo criador que possibilita a condição da arte como verdade. A proibição do canto e da poesia sobre a qual Platão discorre em *A república* se refere à crise instaurada na *poiesis*, ao tornar o nascimento comum dessas vozes inalcançável e

22 Conforme Antelo em “A deriva mimética” e em “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo”, as divergências entre ambos se devem especialmente ao fato de Benjamin crer, via Johan Jakob Bachofen, que o matriarcado poderia colocar em crise a ordem patriarcal, ao passo que Caillois resgataria o mimetismo a partir do valor da virilidade e da questão do poder, como uma força que se oporia ao Estado e à nação. ANTELO, Raúl. A deriva mimética. In: VIII Congresso Internacional da ABRALIC — Mediações, 2002, Belo Horizonte; *Idem*, Roger Caillois..., *op. cit.*

23 BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Susana Kampf Lages. Tradução de Susana Kampf Lages. São Paulo, Duas Cidades, 2011, p. 107. Grifo nosso.

24 CACCIARI, Massimo. *El Dios que Baila*. Tradução de Virginia Gallo. Buenos Aires, Paidós, 2000.

ao produzir efeitos de simulacros. Os simulacros, imagens esvaziadas de significado, impediriam entrever a passagem do divino à imagem no ato da criação e colocariam cada sujeito na posição indistinta de bailarino e ator, ator e espectador, como se cada um pudesse, por si só, consistir em um fenômeno estético.

Nas “Notas”, Carvalho também reforça um dinamismo originário, que surge como uma sorte de memória da qual a espécie não pode se libertar, manifestada sempre que o homem se sente impelido pela necessidade a repetir os gestos e as poses do passado. Nesse processo de “eterno retorno” da origem, o homem também se torna uma criação estética e se relaciona com o meio imitando este e os outros homens. Carvalho retoma o passado do culto do herói trágico, no seio da floresta, quando o homem estabeleceria uma relação onírica com o mundo, incapaz de discernir o sonho da realidade. Nesse mesmo período, posterior ao estágio solitário do “Bailado do Silêncio”, executado individualmente sobre as árvores, o homem primitivo não se baseia em preceitos morais ou cristãos, nem reconhece o crime contra o semelhante (por não distingui-lo propriamente como *outro*). O bailarino e o ator se tornam figuras equivalentes, ambos reproduzindo por meio do teatro e da dança o mundo ficcional em que vivem, o qual invade a realidade do espectador²⁵. Os primeiros gestos que surgem são mecanismos defensivos, e a instabilidade dos movimentos reproduziria as emoções angustiantes de um período em que o medo e o ódio tornam-se indistintos, o do “homem esquizofrênico” e do “Trimestre Bobo”. Para Carvalho, esse homem solitário representa um ponto antigo na escala do desenvolvimento filogenético humano em que o seu organismo era tão plástico que ora se fundia ao ambiente em busca de segurança, ora reproduzia facilmente os movimentos dos animais. São esses os “maleáveis bailarinos do Destino”:

Os desequilíbrios[,] que são expressões do homem antigo e do primitivo, possuem grande adaptabilidade às situações [e] grande plasticidade. Pois se assim não fosse pereceriam por falta de capacidade de adquirir sensibilidade. São eles os maleáveis bailarinos do começo e do Destino. *A plasticidade consiste em traduzir para movimentos todas as imposições do ambiente.* ²⁶

MIMETISMO E ESQUIZOFRENIA

Retornemos, contudo, à primeira interpretação do fenômeno entomológico por Caillois, em “Mimetismo e psicastenia lendária”, de acordo com a qual essa propriedade, ao insinuar a invasão do sujeito pelo meio, poderia ser descrita como um dos sintomas da esquizofrenia²⁷. No contexto em que é desenvolvida a primeira

25 CARVALHO, Flávio Rezende de. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1957, Noticiário, p. 10.

26 *Idem*, LX — Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Os maleáveis bailarinos do destino. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1958 p. 7. Grifo nosso.

27 O termo foi criado pelo psiquiatra suíço Eugen Bleuler (1857-1939) em 1911 para descrever um grupo de

reflexão de Caillois sobre o mimetismo, de ascensão dos Estados totalitários, o primitivo (o louco — o esquizofrênico, o histérico — ou o homem natural) é considerado na Europa uma “mancha” que nos faz recordar que a pureza, desejada pelo projeto nazista de eugenia racial, não se sustenta nem mesmo por meio da subjugação pela força, segundo comprovam as respostas formuladas pela estética, pela psicanálise e pela antropologia.

Carvalho, quem adotou uma postura sempre crítica dos acontecimentos na Europa contemporâneos à primeira etapa dessa reflexão — como a Guerra Civil Espanhola, de 1936 a 1938 —, na década de 1950, afirma que a arte desse continente está tomada por uma tradição de beatitude e de culto ao heroísmo, bem como por um *pathos* cristão e que, por essa razão, necessita corroborar o dilaceramento da carne por meio da violência da guerra²⁸. Como veremos, esse aspecto patológico, presente no mimetismo e nos textos de Flávio de Carvalho, não escapa à interpretação do ritual dos indígenas Hopi por Aby Warburg, nem às suas reflexões sobre a arte do Renascimento em *A renovação da Antiguidade pagã* (1932).

Vimos que nas “Notas” de Carvalho, a dança traz em si uma memória arcaica da espécie que borra a origem dos primeiros gestos²⁹, posto não consistir em um registro da língua, mas no bailado e na mímica, anteriores à fala. Se, num tempo distante, o organismo plástico do homem se fundia ao ambiente, quando ele toma consciência do mundo ao redor e da presença do outro, formando laços sociais, os gestos adquirem um sentido distinto e o seu corpo deixa de ser tão moldável quanto antes. Com o decorrer da história e do desenvolvimento biológico do homem, somente as crianças, os esquizofrênicos e os histéricos conservaram a capacidade de repetir o bailado primitivo: seja no movimento de agarrar com as mãos (do criminoso) ou na atitude estática (dos loucos). Quando a normatividade do Estado intervém, as atitudes desse bailarino primitivo — o roubo, o assassinato — passam a ser cooptadas e rotuladas. Dessa maneira, o bailado deixa de ser um exercício de *impolítica*³⁰, ou seja, de uma política que já reconhece *a priori* que a ambição de totalidade do Estado está fracassada, para tornar-se uma anomalia tal como a dança de São Guido,

psicoses que Emil Kraepelin (1856-1906) havia designado com o rótulo de “demência precoce”, que distinguia as formas hebefrênica, catatônica e esquizofrênica. A palavra “esquizofrenia” vem do grego σκίζω (cindir, fender) e φρήν (espírito) e procura dar conta do que Bleuler designa como sintoma preponderante dessa enfermidade, a “dissociação”. LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J. B. *Dicionário de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1981.

28 CARVALHO, Flávio Rezende de. III — Os gatos de Roma. As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra. *Diário de S. Paulo*, 20 jan. 1957, p. 16.

29 Essa breve definição de gesto parte da interpretação do conceito por: CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos*. São Paulo, Global, 2003.

30 Para melhor compreender a noção de impolítico, ver o “O impolítico nietzschiano” de Massimo Cacciari em: _____. *Desde Nietzsche: Tiempo, Arte, Política*. Tradução de Mónica B. Cragnolini e Ana Paternostro. Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 61-80.

enfermidade que provocava movimentos espasmódicos e se tornou uma epidemia na Idade Média³¹.

Nesse sentido, o autor recorda que o psiquiatra e antropólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909) acreditava que o gosto excessivo pela dança significava um indício de criminalidade³². Lombroso, autor de *Gênio de loucura* (1896), defendia a tese de que os criminosos pertenciam a um tipo antropológico distinto, caracterizado por atavismo, degeneração e estigmas físicos e mentais específicos. Em *Gênio e loucura*, analisou as produções de 107 pacientes que desenhavam e pintavam e foi o primeiro a estabelecer a relação entre os doentes mentais e o homem primitivo. Segundo Hal Foster³³, essa analogia foi especialmente difundida entre os artistas modernos, como Paul Klee, Max Ernst e Jean Dubuffet, dentre outros, por meio de estudos no campo da arte e da psiquiatria que se baseavam, parcialmente, no discurso da degeneração instituído pelo médico italiano, bem como nas então recentes descobertas do psicanalista vienense Sigmund Freud. Podemos citar como exemplos a obra do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn, *Introdução à produção de imagens dos doentes mentais* (*Bildneri der Geisteskranken*, 1922), e *A expressão artística dos alienados* (1929), escrito pelo médico psiquiatra Osório César, que conhecia o livro de Prinzhorn, a partir da observação das obras de pacientes do Hospital do Juqueri, em São Paulo³⁴.

Para Carvalho, as sobrevivências do bailarino do começo — a criança, o criminoso e o louco — ainda conservam a insubordinação à ordem social. Nesses termos, o primitivo seria uma sorte de “falha” no desenvolvimento humano que não pôde ser apreendida pela escala evolutiva, um “sonambulismo da história”. Por outro lado, a sua distinção com relação à sociedade também pode se dar simplesmente pelo fato de não conseguir justapor a sua própria forma de organização à hegemônica. Carvalho oscila entre as duas hipóteses, de forma que afirma, nos anos 1950 e, mais tarde, na defesa das teses das “Notas” no congresso Homem e Civilização: controle da mente (Universidade da Califórnia, 1962), que a condição marginal da loucura pode representar um sinônimo de liberdade, ainda que involuntariamente obtida, posto remeter a um começo quando a hierarquia ainda não estaria estabelecida entre os homens e nem a presença do chefe — ou do Estado — teria sido reconhecida pelo

31 CARVALHO, Flávio Rezende de. II — Os gatos de Roma. Vila Júlia. Sonambulismo da História. *Diário de S. Paulo*, 13 jan. 1957, p. 16.

32 *Idem*, XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime, op. cit., p. 10.

33 FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts/ Londres, Inglaterra, MIT, 2004.

34 Naturalmente, Flávio de Carvalho conhecia a obra de Osório César, possivelmente o livro mencionado, além de *Misticismo e loucura* (1930), que se encontra em sua biblioteca no CEDAE. É importante mencionar que Osório César organizou com o artista o “Mês da criança e dos loucos”, que aconteceu no Clube dos Artistas Modernos em 1933, evento que previa um ciclo de palestras e a exibição de obras infantis e dos artistas internos do Juqueri. Carvalho esclarece o intuito da exposição no texto publicado na revista *Rumo* naquele ano. Conforme SANGIRARDI JR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro, PHILOBIBLION, 1985 (Coleção Visões e Revisões, 2) e LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.

grupo³⁵. Para o autor, qualquer forma de controle é contra a criatividade, ao passo que esse estágio primário de plasticidade é buscado por ele com o intuito de devolver à arte a possibilidade de renovação.

Apoiado no psiquiatra francês Maurice Dide (1873-1944), Flávio de Carvalho sustenta a ideia de que a histeria se caracteriza pela simulação das emoções e pelos movimentos espasmódicos e de contratura muscular, os quais levariam o histérico a um estágio entre a vigília e o sono, comparável ao da hipnose e ao da vida do bailarino na infância do mundo³⁶. Para o artista brasileiro, o louco reproduz o bailado do começo ora histericamente, por meio da rigidez cataléptica dos membros e de movimentos desordenados, ora esquizofrenicamente, com a paralisia catatônica e a simulação da morte, repetida também pela criança em sono profundo. Nas “Notas”, essas duas enfermidades anunciam — e coexistem com — as danças da civilização. Isso significaria, para o autor, um indício da antiguidade de danças como a seguidilla e o fandango — e mesmo da valsa vienense, do samba e da capoeira de angola³⁷ — segundo vemos em “O bailado e o crime”:

A rigidez cataléptica em forma de pose estatuesca que ocorre na pausa repentina do Fandango e na *Seguidilla* é de natureza histérica e é uma simulação de morte repentina num momento de perigo. O Fandango e a *Seguidilla* são de grande antiguidade.

Na dinâmica da histeria, os movimentos de tremores, convulsões, paralisia, contrações e relaxamento flácido interrompem o plágio mimético teatral da crise de nervos e é sempre um movimento contrário que sucede ao anterior.

Seria essa interrupção a mesma pausa rígida do Fandango e da *Seguidilla* e uma simulação da morte e uma necessidade de defesa do organismo do homem?³⁸

As danças espanholas andaluzas, como a *seguidilha* e o fandango, além do flamenco, marcam-se pela hibridez e pela profundidade dos gestos, pela contensão de cada movimento por meio da força. Israel Galván, dançarino de flamenco de que trata Didi-Huberman em *O dançarino de solidões*, explora os “remates” e as retiradas em suas *performances*, alternando os momentos de intermitência (o “remate”, a “simulação da morte repentina”) e o ocultamento de seu corpo na escuridão,

35 De acordo com a resposta dada por Flávio de Carvalho durante o Congresso à pergunta da plateia a respeito da influência dos estados totalitários do passado e do presente na criatividade artística. CARVALHO, Flávio Rezende de. Notes for the Reconstruction of a Lost World: Age of Hunger. In: WILSON, Roger. H. L. & FARBER, Seymour M (orgs.). *Man and Civilization: Conflict and Creativity. Part Two of Control of the Mind*. Nova Iorque, Universidade da Califórnia/ San Francisco Medical Center/ Mc Grill Hill, 1963, p. 315-327. Agradeço a Rui Moreira Leite por ter me permitido consultar o seu volume dos Anais do Congresso. O texto apresentado foi traduzido ao português para o *Diário de S. Paulo* como “Idade da Fome. Para a reconstrução de uma idade perdida” (publicado em 22 jul. 1962) e “Idade da Fome. Bailado do Silêncio” (em 29 jul. 1962).

36 CARVALHO, Flávio Rezende de. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime, *op. cit.*, p. 10.

37 Carvalho fala sobre a capoeira de angola em “Idade da Fome. Bailado do Silêncio”.

38 CARVALHO, Flávio Rezende de. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *op. cit.*, p. 10.

produzindo os efeitos de montagem que caracterizam o cinema para Eisenstein³⁹. Dançar flamenco significa partir *do* e retornar sempre *ao* solo, perder-se como pessoa no espaço e converter-se em outro (ou em outra coisa). A partir do trecho sobre a *seguidilla* e o fandango⁴⁰, Carvalho se mostra consciente de que a interrupção do movimento já não permite que a dança seja meramente concebida como a repetição de poses idênticas. Por isso ele prossegue o fragmento citado afirmando que, sem a “simulação da morte”, “o plágio mimético continuaria se multiplicando ‘ao infinito’ com desdobramento de imagens, iguais e indistinguíveis”⁴¹. O corpo do bailarino primitivo introduz a diferença. Baila imperfeitamente, carregado de falhas e de terror que se transmutam em espasmos de “tremores, convulsões”, pois aceita as suas particularidades e, ao mesmo tempo, faz-se a expressão de um saber inconsciente, conectando esse ser solitário a corpos e a tempos diversos. Dessa maneira, o autor demonstra uma concepção de dança que se assemelha à reprodução no espaço da dissonância musical, que podemos compreender como uma forma “não arranjada” e inconsciente, já que ocorre antes da formação precisa da melodia⁴².

O historiador da arte alemão Aby Warburg procurara, no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, colocar em questão o valor da pureza na arte perscrutando a presença de um vestígio patológico na ordem da representação e de um tempo híbrido — entre Atenas e Oraibi — no qual o passado se manifesta como um gesto que sobrevive no presente. Warburg vira no Barroco um período estético em que a história manifestava toda a sua intensidade, consistindo, por definição, na passagem da Antiguidade à Era Moderna. Em “Dürer e a antiguidade italiana” (1905), ele caracteriza a arte desse período pela

39 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El Bailaor...*, *op. cit.*

40 O fandango e a *seguidilla* são marcados pela identidade híbrida, pois possuem forte influência da cultura árabe. O fandango é uma dança espanhola executada por duas pessoas em passos ligeiros, em um tempo de 3/4 ou 6/8. Possivelmente tem origem árabe e a primeira referência a ele na Espanha ocorre no início do século XVIII. As principais variações são encontradas na região da Andaluzia e levam os nomes de suas cidades, como *malagueñas*, de Málaga, e *rondeñas*, de Ronda. RAFFE, W. G. *Dictionary of the Dance*. Organizado por W. G. Raffé, com a assistência de M.E. Purdon. Nova Iorque/ Londres, Barns and Company, Thomas Yoseloff, 1975. Por sua vez, a *seguidilla* é uma dança de origem espanhola-moura e o seu nome deriva das expressões *seggedehiyya* (entrada do povo) e *seggedeh* (assento, referindo-se ao estrado onde se sentam o *sheik* e o mulá). Equivalente à “padovana” cristã e à *polonaise* russo-polonesa, a *seguidilla* é uma dança cerimonial de entrada. Andaluza, possui ainda diferentes versões ao longo de toda a Espanha; é dançada em pares ou em grupos de casais com castanholas, com uma música em tempo de 3/4 ou 3/8. Regionalmente, leva nomes que dizem respeito à sua localidade, como as *seguidillas sevillanas*, além das *malagueñas*. Os quatro principais estilos, no entanto, são as *seguidillas manchegas* (vivas e alegres), as boleras (caracterizadas por movimentos lentos e momentos de fixidez), as *gitanas* (lentas e sentimentais) e as *toledas* (caracterizadas pelo vigor) (*Ibidem.*).

41 CARVALHO, Flávio Rezende de. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *op. cit.*, p. 10.

42 Segundo Cacciari em *O deus que baila*, a dissonância consiste em um delírio dionisíaco ou em uma fuga da métrica musical — um modo de inserir-se fora da norma do Estado e da República, que somente poderia compreender a pureza da arte, a separação desta com relação à filosofia, embora ambas estivessem envolvidas em reproduzir e produzir *efeitos* de verdade, respectivamente. CACCIARI, Massimo, *El Dios...*, *op. cit.*

violência do *pathos* deturpador dos gestos, das expressões faciais, que encontra o clímax em *Laocoonte*. Essa característica demarca a sua percepção da Renascença com a mesma transitoriedade de épocas que atribui ao Barroco e contraria a ideia de que a arte de herança clássica estivesse tomada pelo que ele denomina de “grandiosidade tranquila”. Vale recordar, ainda, que Warburg se refere ao *Laocoonte* no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, que para ele torna-se representativo do pessimismo trágico, pois remete à morte do pai como símbolo da paixão⁴³ ecoando a Antiguidade, além do cristianismo e do totemismo primitivo. Seja no ensaio de 1905 ou bem mais adiante, em 1923, vemos que os estilos também se caracterizam por representarem momentos nos quais a história atravessa as formas estéticas⁴⁴.

No texto de 1923, Warburg se concentra no ritual da serpente, do povoado de Walpi, resgatando esse animal como o símbolo de uma conexão mágica entre a sua aparência e a natureza. Na cerimônia descrita por ele, o animal é capturado e depois utilizado para borrar o desenho da ilustração que o simboliza, na qual aparece como raios, indicando as chuvas desejadas pelos indígenas em um procedimento de magia imitativa. Para Warburg, as serpentes, assim como os esquizofrênicos, fundem-se magicamente ao ambiente, assumindo a cor do deserto. São, além disso, seres que trocam de pele, mas permanecem os mesmos⁴⁵. Warburg percebe nos indígenas norte-americanos a influência sofrida pelos missionários espanhóis, o que também situa os Hopi em um momento de passagem, entre a magia — que permite a atuação do contato entre dois corpos a distância — e a técnica (ou a lógica) — que reforça ainda mais a separação. Embora haja uma proximidade da civilização — por meio do uso de roupas comuns, do telégrafo, da eletricidade e das moradias sedentárias —, a magia fantástica desses indígenas representa uma enfermidade aos olhos dos europeus. Para Warburg, que nela encontra o poder de cura e de transformação e que, com o seu relato, procura provar a sanidade, consiste em um sinônimo de liberdade, não fortuitamente definida pelo historiador como uma característica do sintoma da esquizofrenia:

Aos nossos olhos, esta combinação entre magia fantástica e sóbria funcionalidade parece um sintoma de excisão; para o índio, por outro lado, isto não resulta em nada esquizofrênico, senão totalmente o contrário: *é a experiência libertadora de poder estabelecer uma relação substancial entre o ser humano e o mundo circundante*.⁴⁶

Warburg, judeu e alemão, possivelmente tenha tido a integridade psicológica afetada pelo contexto em que vivia, o que o levava a anos de reclusão. Embora as causas da sua enfermidade sejam ainda obscuras e o diagnóstico impreciso, no

43 WARBURG, Aby. *El Ritual...*, *op. cit.*

44 WARBURG, Aby. Dürer and Italian Antiquity (1905). In: _____. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Introdução de Kurt Forster. Tradução de David Britt. Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, p. 729-730.

45 WARBURG, Aby. *Memories of a Journey Through the Pueblo Region: Unpublished Notes for the Kreuzlingen Lecture on the Serpent Ritual (1923)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Tradução de Sophie Hawkes. Nova Iorque, Zone Books, 2004, p. 293-330.

46 WARBURG, Aby. *El Ritual...*, *op. cit.*, p. II. Tradução e grifo nossos.

epílogo da tradução ao espanhol do “Ensaio sobre o ritual da serpente”, Ulrich Raulff⁴⁷ sustenta a tese de que o historiador sofrera os efeitos da Primeira Grande Guerra, que alterou o sistema político da Alemanha, demarcando a passagem da monarquia de Kaiser Guilherme, apoiada por Warburg, ao período de antissemitismo que culminou com o nazismo.

Poucos anos após a sua morte, em 1933, e em decorrência da guerra, a biblioteca de Warburg é transferida para Londres, onde é fundado o Instituto que leva o nome dele⁴⁸ e que se responsabiliza por publicar a conferência de 1923 pela primeira vez. O “Ensaio sobre o ritual da serpente” é traduzido para o segundo número do *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, organizado por Edgar Wind, Rudolf Wittkower e Anthony Blunt, depois de ter ficado guardado sob os auspícios de Fritz Saxl, e divulgado com a observação de que os pesquisadores do Instituto não dariam continuidade à investigação iniciada pelo autor⁴⁹.

A experiência warburguiana esteve perpassada pelo contato dele com os indígenas, bem como pelos estudos da antropologia social inglesa, vertente à qual Frazer e Sir Edward Burnett Tylor pertenceram, sendo esse último o responsável pelo conceito de sobrevivência (*survival*) na obra de Warburg. A afinidade com essa disciplina permitiu-lhe valer-se de uma perspectiva temporal não somente delimitada pelos dados, mas também pelas marcas deixadas nos corpos, na memória. Entretanto, se observarmos as colaborações estampadas naquele periódico por discípulos como Erwin Panofsky e Ernst Gombrich entre 1937 e 1973, podemos concluir que, apesar de a revista se propor a criar uma instância comum entre disciplinas como a história da arte e a antropologia, esta última não é muito constante nas reflexões de ambos. Talvez por essa diversidade de interesses, Panofsky e Gombrich tenham buscado eliminar o *pathos* no estudo da obra de Warburg, seja este compreendido como enfermidade mental ou como força dionisiaca, que não submete o tempo a uma forma estável⁵⁰.

No contexto em que as considerações sobre o mimetismo se iniciam, o antissemitismo é visto pelo regime nazista como um meio de se reconstituir uma identidade cujas chances de existência estariam de antemão eliminadas. Esteticamente, o nazismo privilegiava uma arte de aspiração clássica e mimética em detrimento das incursões de artistas modernos pela arte de doentes mentais e pelas estéticas africana, asiática ou indígena, que produziam uma arte perpassada por uma força telúrica e dionisiaca e de corpos alterados. Diversos exemplos desse conflito entre a Europa e o primitivo podem ser citados, como a Exposição Universal

47 RAULFF, Ulrich. Epílogo. In: WARBURG, Aby. *El Ritual...*, *op. cit.*, p. 66-114.

48 BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura*: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

49 Conforme a nota de rodapé anexada à primeira página do texto. In: WARBURG, Aby. *A Lecture...*, *op. cit.*, p. 277.

50 Nesse sentido, vale recorrer ao livro *A imagem sobrevivente*, no qual Georges Didi-Huberman reforça o fato de que os herdeiros de Aby Warburg (dentre eles, Ernst Gombrich) teriam buscado ocultar a presença do *pathos* na obra do historiador da arte alemão. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante: Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002. (Paradoxe)

que acontece em Paris em 1937 — na França subjugada por Hitler —, que recebeu polemicamente a obra *Prometeu estrangulando o abutre*, do lituano Jacques Lipchitz (1891-1973), inspirada na arte africana e asiática; e a exposição “A arte degenerada”, ocorrida na Alemanha naquele mesmo ano. Organizado pelo médico psiquiatra Carl Schneider, diretor da clínica de Heidelberg, esse evento procurava confrontar a “deformidade” das obras de artistas modernos e dos loucos com a ordem e a uniformidade almejadas pelo nazismo⁵¹.

Raúl Antelo estaria certo em sugerir, em “A deriva mimética”⁵², que o debate entre mimese e mimetismo significaria uma cisão entre a Europa e a América Latina, hipótese elaborada a partir das colaborações deixadas por Roger Caillois na revista argentina *Sur*. De fato, ao propor uma extensão entre a imaginação e a realidade e ao perscrutar os sintomas como pertencentes à civilização, Caillois sugere-nos que a infamiliaridade atribuída aos povos primitivos e aos doentes mentais pertence, na verdade, aos ritos das instituições contemporâneas, de modo que concluirá, em *O homem e o sagrado*, à mesma época da primeira reflexão sobre o mimetismo, que o sagrado se fundamenta na ambiguidade do impuro e que toda tentativa de restaurar a ordem é falha: não se pode recuperar a pureza primitiva nem eliminar as cicatrizes, pois qualquer forma de contato nos altera⁵³.

O artista brasileiro compartilhava com a atitude etnográfica de Roger Caillois, Georges Bataille e Carl Einstein a percepção de que o dilaceramento é um produto da própria civilização e não uma consequência do contato com a diferença primitiva. Movido por uma atitude arqueológica, Flávio de Carvalho percebia que, como a psique humana, o mundo investigado por ele se compunha de diversas camadas de tempo e de uma história em que resistem as feridas deixadas pelas guerras. Essas feridas movimentavam um impulso bélico — ainda no presente em que lançara as considerações, o da Guerra Fria e dos conflitos no Egito — ao qual o autor fará referência nas “Notas”⁵⁴. Nesse sentido, a presença da dança em suas reflexões como uma arte anterior à formação dos gêneros e à linguagem mesma está atrelada à compreensão do primitivo como uma força que se manifesta imprevisivelmente na escala do tempo.

51 Para melhor compreender a questão, consultar: FOSTER, Hal, *op. cit.*

52 ANTELO, Raúl. A deriva..., *op. cit.*

53 CAILLOIS, Roger. *El Hombre y lo Sagrado*. Tradução de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1942. A edição original é de 1939.

54 A primeira parte da série se designa “Os gatos de Roma” possivelmente porque as observações desses textos surgiram da ida de Flávio de Carvalho à Itália em meados de 1956, para desfilar o traje de verão e expor os seus trabalhos. De acordo com Verônica Stigger, quando o autor se encontra em Roma, a cidade estava tomada por manifestações estudantis contra a invasão da Hungria pela União Soviética e os jornais se ocupavam de outro evento político fundamental, que deixa o seu registro nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”: o bombardeio ao Canal de Suez, nacionalizado em julho de 1956 pelo presidente Gamal Abdul Nasser. STIGGER, Verônica. Flávio de Carvalho: experiências romanas. *MARCELINA*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 3, vol. 4, p. 109-128, 1 sem. 2010. A referência a Nasser é feita em “Ritmo e memória”. CARVALHO, Flávio Rezende de. XVII — Os gatos de Roma. Ritmo e memória. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 maio 1957, p. 15.

Publicadas em fins dos anos 1950, as “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, aparentemente, retomam o modernismo brasileiro em um momento em que as incursões primitivistas dessa vanguarda e das europeias soariam como fora de época e de lugar. Nesse período, o abstracionismo — movimento de vanguarda com o qual Flávio de Carvalho não demonstrou grande afinidade — passa a ser defendido por críticos brasileiros como Mário Pedrosa. Ao mesmo tempo, artistas dessa linha e concretistas recebem mais atenção em eventos como a Bienal de São Paulo de 1957, da qual Carvalho tem os trabalhos excluídos⁵⁵. Crítico das instituições acadêmicas como sempre se mostrou, possivelmente o seu empenho de realizar uma jornada “psicoetnográfica” nessa série de escritos, uma genealogia da própria arte no mundo em formação, seja condizente com a postura, por vezes marginal, relativa a instituições como a própria Bienal. No entanto, nesse momento, a retomada do primitivismo modernista por Flávio de Carvalho se oferece apenas como a repetição de um gesto, que já não é movido pela mesma finalidade desse movimento de outrora (quando o primitivo aparecia como o grau zero da nossa história), mas se insere em uma leitura mais ampla da modernidade, vinculada ao pensamento nietzschiano, segundo o qual nenhum momento é puro e a identidade se constitui somente como relação.

SOBRE A AUTORA

LARISSA COSTA DA MATA é doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atuou como Leitora de Cultura Brasileira e Língua Portuguesa junto à Universidade de Pequim de 2013 a 2014. E-mail: larissa.mata@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTELO, Raúl. A deriva mimética. In: VIII Congresso Internacional da ABRALIC — Mediações, 2002, Belo Horizonte.
- _____. Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo. *Boletín de Estética*, ano V, n. 10, p. 5-34, jun. 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Susana Kampf Lages. Tradução de Susana Kampf Lages. São Paulo, Duas Cidades, 2011.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CACCIARI, Massimo. *El Dios que Baila*. Tradução de Virginia Gallo. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- _____. O impolítico nietzschiano In: _____. *Desde Nietzsche: Tiempo, Arte, Política*. Tradução de Mónica B. Cragolini e Ana Paternostro. Buenos Aires, Biblos, 1994.

55 A lista de artistas excluídos dessa Bienal, contudo, é extensa e nela podemos incluir nomes como o de Alfredo Volpi, Carybé, Bruno Giorgi, Paulo Becker, Aldo Bonadei e Ítalo Cencini. Conforme TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo/Campinas, Brasiliense/ UNICAMP, 1994.

- CAILLOIS, Roger. Ciência e lirismo: entrevista com Roger Caillois. *Diário de S. Paulo*. 10 de setembro de 1935.
- _____. *El Hombre y lo Sagrado*. Tradução de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.
- _____. *Los Juegos y los Hombres: la Máscara y el Vértigo*. Tradução de Jorge Ferreiro. 1. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa, Edições 70, s.d.
- CARVALHO, Flávio de. Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido. *Diário de S. Paulo*. De 6 de janeiro de 1957 a 21 de setembro de 1958.
- _____. A única arte que presta é a anormal. *Diário de S. Paulo*, 24 set. 1936. In: MATTAR, Denise (Curadora.). *Flávio de Carvalho*. 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro, CCBB/MAB-FAAP, 1999, p. 71-73.
- _____. Dança da Miss Hughs no Teatro Santana *Diário de S. Paulo*, 1929. In: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982.
- _____. II — Os gatos de Roma. Vila Júlia. Sonambulismo da História. *Diário de S. Paulo*, 13 jan. 1957.
- _____. III — Os gatos de Roma. As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra. *Diário de S. Paulo*, 20 jan. 1957.
- _____. LX — Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Os maleáveis bailarinos do destino. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1958.
- _____. Notes for the Reconstruction of a Lost World: Age of Hunger. In: WILSON, Roger. H. L. & FARBER, Seymour M (orgs.). *Man and Civilization: Conflict and Creativity*. Part Two of Control of the Mind. Nova Iorque, Universidade da Califórnia/ San Francisco Medical Center/ Mc Grill Hill, 1963, p. 315-327.
- _____. XII — Os gatos de Roma. O primeiro chefe e a floresta. *Diário de S. Paulo*, 31 mar. 1957.
- _____. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1957.
- _____. XVII — Os gatos de Roma. Ritmo e memória. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 maio 1957.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos*. São Paulo, Global, 2003.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: a volúpia da forma*. São Paulo, Edições “K”: MWM Motores, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El Bailaor de Soledades*. Tradução de Dolores Aguilera. Valência, Pre-Textos, 2008.
- _____. *L’Image Survivante: Histoire de l’Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002. (Paradoxe)
- FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts/ Londres, Inglaterra, MIT, 2004.
- FRAZER, James. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. Nova Iorque, The Macmillan Company, 1945. (Abridged Edition, I)
- GHIGI, Alessandro. Mimetismo. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Treccani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, v. XXIII, 1951, p. 338-339.
- HOLLIER, Denis (org.). *Le Collège de Sociologie 1937-1939*. Paris, Gallimard, 1995. (Folio Essais).
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J B. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1981.
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. *Flávio de Carvalho*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 5. reimp. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- RAFFE, W. G. *Dictionary of the Dance*. Organizado por W. G. Raffe, com a assistência de M.E. Purdon. Nova Iorque/ Londres, Barns and Company, Thomas Yoseloff, 1975.
- SANGIRARDI JR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro, PHILOBIBLION, 1985 (Coleção Visões e Revisões, 2).
- STIGGER, Verônica. Flávio de Carvalho: experiências romanas. *MARCELINA*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 3, vol. 4, p. 109-128, 1 sem. 2010.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo/Campinas, Brasiliense/ UNICAMP, 1994.
- WARBURG, Aby. A Lecture on Serpent Ritual. Tradução de W. F. Mainland. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 277-292, 1938-1939.
- _____. Dürer and Italian Antiquity (1905). In: _____. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Introdução de Kurt Forster. Tradução de David Britt. Los Angeles, Getty Research Institute, 1999.
- _____. *El Ritual de la Serpiente*. Tradução de Joaquín Etorena Homaèche. México, Sextopiso, 2004.
- _____. Memories of a Journey Through the Pueblo Region: Unpublished Notes for the Kreuzlingen Lecture on the Serpent Ritual (1923). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Tradução de Sophie Hawkes. Nova Iorque, Zone Books, 2004, p. 293-330.