

OS OSSOS DO MUNDO

FLAVIO DE R. CARVALHO



Le ne fay rien
sans

Gayeté

(Montaigne, Des livres)

Ex Libris
José Mindlin

15
9

1. IX

Os Ossos do Mundo

Creio que este livro é um dos mais interessantes da nova geração.

Gilberto Freyre



Flavio de Rezende Carvalho

OS OSSOS DO MUNDO

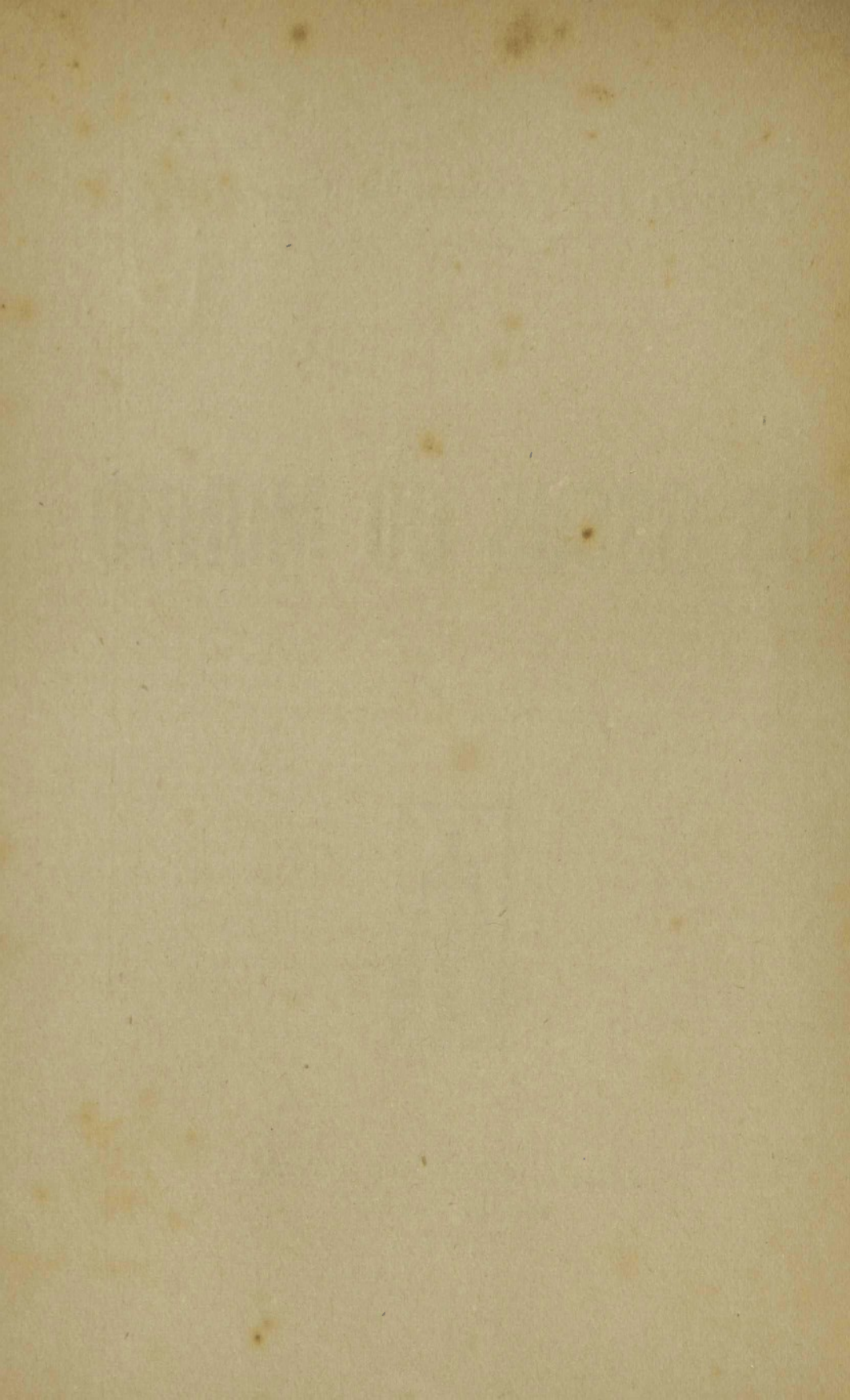
J.P. / ano 1937 / saguini



ARIEL, EDITORA LTDA.

RIO DE JANEIRO

1936



PREFACIO DO AUTOR

O QUE VOU DIZER SOBRE AS POSSIBILIDADES DE UM MUNDO MESCLADO E PERDIDO NO TEMPO, SOBRE AS ORIGENS DA ARTE POPULAR, E SOBRE A INFLUENCIA MAGICA DA PINTURA, NA CONDUTA E NA FORMAÇÃO DO POVO ITALIANO, SÃO NATURALMENTE SUSPEITAS INTELECTUAIS, ALGUMAS BEM FUNDAMENTADAS, E QUE CABEM PERFEITAMENTE NUM LIVRO DESSA NATUREZA, QUE AFINAL DE CONTAS NADA MAIS É SENÃO UM CADERNO DE NOTAS PASSADO A LIMPO, CONTENDO IDÉAS QUE SÃO TENTATIVAS PARA UM ESCLARECIMENTO.

COMQUANTO ESTEJA FORTEMENTE INCLINADO A ACREDITAR NAS CONCLUSÕES A QUE CHEGUEI, POR MOTIVOS OUTROS QUE NÃO CONVEM DESENVOLVER NESTE LIVRO, ACREDITO QUE ESTAS SUSPEITAS INTELECTUAIS SERÃO SUFICIENTES PARA DESPERTAR TURBULENCIA MENTAL E O CONSEQUENTE MELHOR ESCLARECIMENTO DO ASSUNTO.

ESTE LIVRO, ENCOMENDADO POR UMA EDITORA QUE MAIS TARDE RECUSOU-SE A PUBLICA-LO, FOI CONFECCIONADO A ESMO, SEM PREOCUPAÇÃO ESPECIAL, MAS SEMPRE O AUTOR DESEJANDO PRODUZIR UM LIVRO DE VIAJENS.

O AUTOR.

Prefacio de Gilberto Freyre

Este livro de Flavio de Carvalho nos colloca diante de uma das personalidades mais ricas e mais cheias de surpresas que o Brasil tem hoje.

Flavio de Carvalho é dos que pela idade e pelas circunstancias — trinta e sete ou trinta e oito annos e paulista educado na Europa — poderia ter sido “modernista” em 23. Modernista como qualquer dos dois Andrades, o moreno e o louro. Mas não foi. Sua geração intellectual é outra. Elle é post-modernista legitimo: appareceu depois do “modernismo” e com outra mensagem. Intensamente moderno, mas despreoccupado do “modernismo” litterario em que aquelles dois escriptores admiraveis se extremaram até quasi o ridiculo

Sua geração intellectual é a de hoje; seus companheiros mais proximos de geração, Cicero Dias e José Lins do Rêgo. Sua mensagem uma mensagem mais humana que esthetica, embora de modo nenhum doutrinaria ou politica.

Como esses dois nortistas, Flavio de Carvalho arregala olhos de menino e ás vezes de doido para vêr o mundo. Por isso vê tanta coisa que o adulto todo sophisticatedo não vê. Vê tantas relações entre as coisas que os adultos cem por cento e os completamente normaes deixam de vêr. Do sentido dessas relações vem o lyrismo novo e profundo, cheio de grandes coragens, que ha nas notas de viajante de Flavio de Carvalho. Ás vezes nestas notas elle não tem que vêr. Cicero Dias, no romance que o grande pintor nortista escreveu ha tres annos e conserva virgem até hoje: Jundiá. O romance mais intensamente lyrico que já se escreveu no Brasil.

Apenas o lyrismo em Flavio de Carvalho se concilia com a sua objetividade de architecto, de engenheiro, de technico moderno. Com os seus estudos serios das sciencias chamadas exactas. Com as suas pesquisas de psychologia.

Mas só um homem com a pureza quasi de menino que ha em Flavio de Carvalho — pureza no modo de ver as coisas, pureza no modo

de se sentir e de se ver a si proprio — seria capaz de escrever as paginas magnificamente sinceras que elle já escreveu sobre o medo. A sua coragem de ter medo — que hoje só os meninos têm — de se analysar nas suas sensações mais profundas de medo, é das que o adulto convencional, deformado pelos preconceitos de bravura á hespanhola, de “he-man” á americana, de “modernismo” á brasileira ou á Graça Aranha, não têm. Entretanto o medo é creador. Dá novas visões ao homem. Não ha razão para se fazer do medo um tabú.

Toda a gente sabe que Graça Aranha fez do medo um tabú. Queria que não se tivesse medo diante de nada. O homem perfeitamente moderno seria o que não tivesse medo de coisa nenhuma. Que não fallasse de medo, pelo menos.

E Ronald de Carvalho, este detestava os individuos que se confessavam incommodados com os ruidos das machinas modernas. Uma vez eu disse a Ronald que o ruido de certa machina me incommodava. Ronald olhou-me com um grande desdem e disse: “Só parece que você não é moderno”.

“Só parece que você não é moderno” diria hoje Ronald a Flavio de Carvalho, e neste caso com toda a razão. Porque Flavio de Carvalho não é modernista, mas post-modernista. Elle

tem a coragem de ter medo e de descrever os seus medos. E tem a coragem de detestar os ruidos das machinas insubmissas que ainda nos cercam e de confessar essa repugnancia. Elle já não é da idade que Lewis Mumford chamou de paleotechnica — e a que pertenceram ainda os nossos “modernistas”, principalmente os do Rio — mas da neotechnica. Já não é da idade do homem agachado diante das machinas grandiosas e com desgosto e até vergonha de ser de carne e de nervos, e não de ferro e de aço como as proprias machinas. É da idade do homem retomando o seu lugar de elemento mais importante que a machina na payzagem do mundo.

Ha no autor deste livro uma grande sensibilidade ao lado do gosto de ser objectivo. Um grande lyrismo, ao lado do senso scientifico. A capacidade de abstracção e de analyse ao lado de uma poderosa sensualidade de expressão. Não que elle seja um verbalista, muito menos o que os francezes chamam com desprezo um tropicalista. Ao contrario: é sobrio e preciso. Mas ha côr e sexo nas suas palavras ás vezes meio soltas, sem nenhum controle rigido, nem da grammatica, nem da pontuação convencional, nem mesmo do que um critico nosso conhecido chama “dignidade de linguagem”.

Estamos diante de uma personalidade no mais puro sentido da expressão. São Paulo não tem hoje um artista, nem um intellectual, nem um cientista, com tantos poderes juntos.

GILBERTO FREYRE.

Voando sobre as Costas
Brasileiras e Notas sobre
a sensação do medo.

Perdi o meu navio no Rio. Informação errada do steward. Seguiu-se uma série de peripécias e sustos e 3 dias depois embarcava em avião, rumo ao norte, com uma promessa do comandante de me esperar em Recife e uma promessa da cozinheira da minha tia a Santa Teresinha.

5 horas da madrugada. Caes Mauá. Apresentam-me ao comandante, o comandante Klueth — é a sua primeira viagem desde ha 3 anos. A mala postal entra na lancha e rumamos para a pequena ilha da Panair.

Estava escuro e, em redor, os navios, as barcas e os diques pareciam fantasmas flutuantes. A agua, em canto matinal e alegre tatarateava contra o bojo do navio aéreo... Homens de macacão como bonecos brancos mexiam em silêncio no preparo da aeronáve... As sombras despertavam vagarosamente do sôno pesado da noite e as montanhas adormecidas engrossavam o ar fresco da manhã. As nuvens mexiam, e em baixo o tubo de gazona grosso e comprido branco e rugoso parecia o penis de um deus estranho. Dois homens em movimento com seringas gigantes injetavam óleo nos motores... a aeronáve dava impressão de beleza e era acolhedora como um séxo de mulher.

Na cabina da ilha o comandante preparava papeis, mapas e cartas de vento, e conversava com o mecanico. — O tempo clareava, as grandes sombras desapareciam e os objétoes iluminados pouco a

pouco assumiam a fôrma convencional — o comandante informa-me que partiríamos “logo que clareasse um pouco mais”.

Era o unico passageiro; saí para examinar a luz; no horizonte as primeiras manchas vermelhas do sol escondido, tudo mais ainda escuro e cinzento e pontilhado pela luz branca, das embarcações em torno.

Através da fumaça de um cigarro saboreei os ultimos cuidados dispensados á aeronáve; entre as azas do aparelho, bonecos brancos manipulam seringas gigantes e caminham, pisando com cautela e com a agilidade de aranhas: era como o preparo e o enfeite de uma deusa para um rito sagrado. O silencio das sombras emprestava um ar de altar e a deusa imóvel recebia as caricias e o contacto das pequenas creaturas... Uma porção de mãos pucham o tubo; as entranhas da deusa retêm ainda o grande sexo branco e comprido... Mais um esforço e o tubo cede pingando... da superficie escura da agua sáe o hino alegre louvando o feito.

É hora do café na cabina de embarque, ótimo café. — “Vamos”... disse o capitão — e dois toques de sino, embar-

que da tripulação. A tripulação é: comandante, radiotelegrafista, mecanico ao lado do comandante na cabina de comando e cabinboy para cuidar as bagagens e bem estar dos passageiros. A aeronave é de duplo comando e o mecanico, ao lado do comandante, póde assumir o controle do aparelho, proporcionando ao capitão um descanso merecido. A nave tem capacidade para 16 passageiros e é um monoplano acionado por dois possantes motores capazes de proporcionar uma velocidade de cruzeiro de cerca de 200 kil. por hora com o vento a favôr — nas costas brasileiras o vento sopra quasi sempre de Sul para Norte, o que é de particular interesse no meu caso.

Um toque de sino: é o embarque dos passageiros. Piso solêne na passarele, penetrando no bojo do avião. Sou o unico passageiro, mas comigo segue, a serviço da companhia, um outro radiotelegrafista, um sr. Osvaldo Aranha — o cabinboy solícito nos ajuda a penetrar no avião. Dentro, recostado confortavelmente num sofá, recebo do cabinboy um envelope transparente com algodão em rama para os ouvidos (ruído dos moto-

res) e chewing'gum perfumado para substituir o cigarro (é proibido fumar) dentro ou perto da aeronáve. O sr. Osvaldo Aranha solicita do cabinboy algodão comum, demonstrando, após uma longa explicação, que o algodão comum era melhor que o especial fornecido pela companhia. O que naturalmente conduziu a conversa para os diferentes tipos de algodão. Falou-se em algodão de Seridó, na alta dos preços e na importancia que o Brasil assumia no mercado mundial de algodão.

Motores em movimento, primeiro lentamente para aquecer, falham um pouco, logo depois mais rapido e mais rapido: a aeronáve rasga poderosamente as aguas, pelas janelas só agua, játos de agua esmurram com violencia as vidraças, tudo parece estar em baixo d'agua. Os motores param, a aeronáve assume nova posição — para decolar só contra o vento.

Em alguns minutos estamos em vôo: a nave levanta-se macia, sem ninguem perceber, subiamos lentamente, em baixo os navios diminuiam de tamanho, as ca-

sas adquiriam uma perspectiva nova, o sol no horizonte iluminava de lado a cidade e a baía e os sêres humanos mexiam dentro das barcas e das ruas e dos quintaes como formigas ocupando os diferentes compartimentos de um formigueiro, e se tornavam tão pequenos que pareciam insignificantes e desprezíveis.

Tinha a impressão que teria um arqueologo que passando a sua vida na reconstrução de uma civilização, de um momento para o outro encontra o seu trabalho pronto: todos os pedaços da cidade e todos os detalhes eram visualizados ao mesmo tempo.

O homem em vôo sente-se superior porque encheria a cidade e o mundo das cousas como se encheriasse através um organismo transparente. Ao mesmo tempo que vejo um personagem carregando uma carroça de verduras, vejo um outro personagem que necessita e procura verduras, mas ambos os personagens nada sabem da existencia um do outro — estão apenas concientes da predisposição individual e por suposição sabem que deve existir perto o personagem com disposição contraria e pronto a recebe-lo. A

visão do homem em vôo adquire mais uma dimensão sobre a visão do habitante da superfície; êle é capaz de prevê e calcular o destino do habitante da superfície, o seu ponto de vista percorre o presente, o passado e o futuro desse personagem, porque êle encherça a predisposição para receber e para entregar de um dado personagem. Naturalmente que toda a orientação do habitante da superfície está baseada na sua predisposição para receber este ou aquêle acontecimento, e êle caminha para um rumo conforme a sua receptividade, isto é, o seu comportamento neste dado futuro só pode ser alterado pela sua predisposição ou capacidade de receber cousas. Um personagem seguindo um caminho em linha réta e munido de aparelhos capazes de lhe fornecer uma visão perfeita do fim do caminho seria perfeitamente capaz de encherçar o seu futuro a um dado momento construindo um panorama da sua conduta no fim do caminho. A visão em vôo dispensa da condição "em linha réta", concede ao observador uma especie de "transparência" das cousas; no entanto, o observador em vôo não segue o mesmo

destino que os habitantes da superficie; êle encherça o destino dos sêres da superficie enquanto que o seu conserva-se um tanto nublado. A sua superioridade está em compreender melhor e mais rapidamente os valôres da vida; êle sâe de um buraco e eleva-se sobre a terra; êle sâe de dentro da terra, crece sobre a superficie e abandona esta.

A cultura e a sensibilidade de um homem em vôo não pode ser nem matriarcal nem patriarcal, pois que êle caminha para alguma cousa que não tem nem concavidade nem protuberancia, que não pertence ao sistema vegetativo da terra, que não tem as raizes matriarcaes nem a alegria do brôto fálico sobre a terra; o homem em vôo, além de ser extra-uterino é tambem extra-terrestre, isto é deu um passo além do matriarquismo e do patriarquismo, adquire uma dimensão que provavelmente a sua evolução não possuia.

O ponto-de-vista elevado permitia contemplar, num só golpe, os afazeres de diversos pequenos mundos cada um destes absolutamente ignorante da existencia do outro. A visão aerea parecia mul-

tiplicar enormemente a nossa sensibilidade, englobar o mundo dos homens num pequeno esforço mental; com um golpe de vista fazíamos um levantamento geral e simultaneo de todos os afazeres da cidade, o que seria impossivel colocados num dos compartimentos da cidade, onde a nossa visão e sensibilidade seriam apenas a do pequeno mundo oriundo desse compartimento. A conquista do ar representa, para o homem, uma enorme ampliação na sua sensibilidade e na sua capacidade de perceber e raciocinar. Um homem sobre a terra é um sêr quasi cêgo e metido num buraco, um sêr ignorante com uma geometria regional e com um ponto de vista restrito ao seu buraco.

Voando, sentia-me superior, pois via e sentia o que os outros em baixo não podiam encherger e sentir — e que superioridade pode desejar o homem senão a da percepção maior? O homem em vôo possui um sentido a mais que os outros; êle adquire uma “transparência equivalente” das cousas.

Antes de decer em Vitória atravessamos em todo o percurso um vasto panorama de planícies e bréjos mais ou menos coberto por um véo de neblina e com pouca morraria.

A aeronave afasta-se do mar ás vezes uns 10 kils. da costa, ás vezes mais, cobrindo grandes extensões de bréjo e terra firme; a neblina obstruia a visibilidade, voavamos baixo. Parecia-me pouco seguro para um hidroplano afastar-se tanto do mar, e havia momentos que espreitava ansiosamente a passagem rápida pelos trechos de terra, aguardando o aparecimento do mar como um alívio.

Vitória situada num vale e em cima de pequenos morros dava a impressão de viver lentamente no seculo passado.

Entre Vitória e Caravelas a viagem é monotona, dorme-se bem a bordo, uma sucessão imensa de praias flanqueadas pelo que parecem ser colinas baixas, e longe, bem longe, parada e imóvel, sempre a mesma eterna paisagem brilhando no sol. Olhando para baixo, o mar perfeitamente calmo dava a impressão de falta de movimento; o aparelho parecia parado, e no entanto viajavamos a cerca de

200 kils. por hora, com o vento a favôr.

Sobre o mar serpenteiam as correntes, e em fileiras amareladas uma grande procissão de óvos de peixe cobre a superfície como uma renda. Á medida que avançavamos para o norte o sol brilhava mais, a aeronave impassível parecia imóvel porque dominava, perfeitamente, a sua róta, e sempre o ronco monotonico do motor e ao longe, na planicie imensa, uma ou outra fumaça subia, indicando uma civilização que se aproximava. A agua em baixo torna-se repentinamente verde amarelada; as colunas de fumaça aumentam em numero, aproximamos da terra lentamente... a planicie se transformára em bréjo com uma cousa que dava a impressão de um estuario complicado e cheio de ramificações; era um igarapé... Parecia uma renda do Ceará. A aeronave balançava e a planicie aumentava e se estendia a perder de vista. Em baixo mato e mais mato. O avião oscila e pula; fechando os olhos o mato dá a impressão de um rebanho de carneiros visto de cima — voamos alto. A sensação de insegurança aumenta á medida que nos afastamos da praia, o piloto sóbe e

em baixo uma porção de coqueiros e uma choupana sórdida, me vem á cabeça o drama do avião que pegou um coqueiro matando o piloto e o radiotelegrafista, mas que importa — o avião desce inclinando fortemente, parece que vae descer sobre o bréjo... uma curva forte e apontamos para a agua.

É Caravelas — uma igreja, uma bandeira de S. João, algumas casas em ruínas, uma rua na frente do porto, canôas... Caravélas é só isso, ou pelo menos parece ser.

São 11 horas. O avião parou, retirei o algodão dos ouvidos; vamos descer e esticar as pernas. Na ilha flutuante novos preparativos de reabastecimento e lubrificação, sóbe o agente, formalidades com o comandante, dois novos passageiros e uma passageira, ingerimos o classico e saboroso café que se encontra em todas as ilhas da companhia... dois toques de sino e novamente em vôo.

Volta a paisagem fixa e imóvel, o avião viaja como se estivesse parado, galgamos para a praia; nas margens um braço de mar e uma aldeia ao lado, no horizonte o perfil truncado de um pico que é

como um vulcão extinto, em baixo nas estradas individuos minusculos passam indiferentes ao ronco da aeronave; parece que toda a vida ouviram passar por ali a mesma aeronave. A sensação é de perfeita segurança, de tão grande segurança e estabilidade que se tem a impressão de que tudo está interrompido e que o possante navio aereo se acha apenas suspenso no espaço por um fio, e que imóvel contempla uma paisagem imóvel. O brilho do sol faz com que tudo seja ainda mais imóvel. O mundo em detalhe, e parado, em baixo, adiciona a sonolência da cêna. Toda a sensação parece sumir do mundo em escala minuscula; ao lado o ronco repetido dos motores relembra o zumbido do grilo no bréjo tropical, o mundo perde os sentidos e os movimentos e adormece no sôno do meio dia... as imagens paradas brilham sem ressonancia... era como uma morte iluminada pelo sol. Dormia-se bem a bordo...

Olho para baixo, e minha imaginação trabalha de uma maneira impropria. Começo a raciocinar e meditar sobre as pos-

sibilidades de um desastre; os tirantes e as barras compressoras do avião intercalam a paisagem parada... que sustenta-culo para as asas, meu olhar examina junta por junta para vêr se existe uma racha ou uma porca solta, passo em revista os arames torcidos — não haverá um fio partido? — começo a contar os pequenos rebites nas juntas, são apenas alguns mas são de duraluminio, faço um esforço, procuro calcular aproximadamente o cizalhamento de cada e deduzir o esforço bruto no tirante, chego á conclusão de que uma das peças principaes trabalha a 2.000 kilos.

Nem por isso me sinto mais seguro, os meus conhecimentos de engenharia me perturbam e me permitem conceber toda a especie de desastres, tenho até mêdo de escrever a palavra desastre no livro de notas.

O piloto aumenta consideravelmente a altura do aparelho, a paisagem muda, o mundo torna-se mais minuscuro e a beleza do mundo me distráe... não me lembro mais de desastres... no entanto a idéa volta com maior insistencia, quasi que não posso mais olhar para as juntas

do aparelho, pensando sempre num possível defeito na manutenção do material ou um defeito de fundição, a todo o momento espero ver uma junta abrir-se e uma aza partir aos poucos... que faria o piloto... pobre piloto!... se ha fatalidade sem duvida isto seria fatalidade... creio melhor pensar noutra cousa, olho para a terra e para o mar, voamos alto... que hesitação... Não devia ter escrito nada sobre o assunto, sinto-me impressionado... não posso nem olhar mais para as partes do avião nem para baixo nem para os lados... só fechando os olhos.

Sentia como que hipnotizado... parecia que escrever sobre o assunto era um meio de precipitar os acontecimentos, até mesmo mexer parecia perigoso porque interromperia o estado de equilibrio inseguro mantido pelo zumbido dos motores, tinha a impressão de que perturbar esse equilibrio era o mesmo que precipitar o desastre. O meu estado psicológico era identico ao do sôno, os fatôres de perigo que me colocavam em imobilidade sonolenta eram os mesmos fatôres encontrados no periodo do sôno, a minha imobilidade e o meu temor eram a imobilidade

e o temor do sôno, os meus desejos eram de suicidio, atravessava um estado pré-suicidio perfeitamente compativel com a hipnose do sôno. Esclarecer o mistério do meu temor ou mesmo mexer um pouco significava desastre.

O esclarecimento do temor provocaria uma realização do perigo, mas imaginava então: existem outras pessoas a bordo com animosidade possivelmente contraria á minha, talvez mesmo contrabalançando a minha. Semelhante raciocínio, errado ou certo, me repousava um pouco, sentia-me mais seguro, mas só por um momento. A tremenda sensação de estabilidade e segurança era quasi simultanea com a sensação de perigo, flutuavam de um polo ao outro, sentia-me seguro e inseguro ao mesmo tempo ou quasi ao mesmo tempo, esta estranha flutuação prolongou-se por alguns minutos, estava em pleno dominio do mêdo.

Estou ancioso para chegar a Ilhéos, como se chegando a Ilhéos acabaria de um momento para o outro todo o perigo.

Voamos a uma grande altura, sinto que não devia ter escrito sobre o perigo, prometo a mim mesmo não escrever mais. A minha mão está suada, só a mão, tenho certeza que estou palido, certamente que estou com muita fome, trouxe sanduiches mas não posso me mexer, tenho receio de me mexer (1).

Subimos a uma grande altura. Apenas 1000 metros. Os passageiros meditativos contemplavam a paisagem. Noto que a passageira no compartimento ao lado é interessante, olhos azues grandes, cabelos castanhos atraentes, boca larga e fortemente pintada, narinas sensuaes, parecia reunir os defeitos e as qualidades de toda a raça americana em formação.

Era a imagem da America. Passei a apreciar vivamente a imagem da America.

A sensação de mêdo desaparece, absorvido como estava no meu novo pensamento, mas mesmo assim aguardo ansiosamente Ilhéos.

(1) Ver os sintomas do mêdo e estado de panico descritos em "Experiencia n.º 2" Flavio de Carvalho.

Estamos chegando a algum lugar. Espio pela vidraça, e efetivamente, lá em baixo, Ilhéos brilha. A aeronave entra lentamente em curva, o comandante pára os motores a 150 ms. de altura, e deslisamos gostosa e vagarosamente pelo espaço, e entrando em curva macia o hidropiano aproxima-se do mar sem um pulo e sem um balanço... é o contáto com a agua, nem o menor solavanco... e sem o jorro da agua contra as vidraças passaria despercebido.

A amerissagem foi uma obra de arte, melhor amerissagem de toda a viagem.

Saímos do bojo do avião; cumprimentos ao comandante, café na ilha, olhares sobre a bela americana.

Ilhéos é menor que Vitória. Panorama: uma igreja gótica e um grande navio á vela de quatro mastros ancorado no porto, daquêles que já não se vêem mais.

Varios passageiros embarcam em Ilhéos. Todos parecem apreensivos, e têm a fisionomia indecisa dos que meditam, contemplam a paisagem com uma certa duvida sobre o seu valôr, parecem

um pouco enjoados, o contorno da boca é sempre um indice. Voamos rumo á Baía. O panorama está todo manchado das sombras negras das nuvens. Repetem-se as sensações das outras etapas.

No fundo de um compartimento, comodamente recostada a um sofá, está a bela americana, cabelos ligeiramente desalinhados sobre a testa. A sua belesa em abandono dizia cousas interessantes. Estabeleci um contato mental com a passageira, uma especie de magia pelo pensamento. O cabinboy passa e promove o aparecimento de um "cock-tail"; passo a degustar as oscilações do avião, do alcool e da passageira.

Na Baía tive a sensação de que a população escurecia á medida que caminhavamos para norte. Durante horas percorri ruelas estreitas com casas antiquissimas coloridas pelo tempo; a vida se passava ha 2 seculos atraz. Verdadeiros amontoados de cubos coloridos, a arquitetura colonial de grande e extranha beleza, lisa

como é, favorece o quadro. Margeando os amontoados encontra-se, de quando em quando, uma artéria grande que é o esforço da civilização para guiar e conduzir o sôpro de vida da cidade. A civilização aparece no momento de agonia da cidade e vem como consequencia dessa agonia.

Donde e como vem a civilização? A agonia certamente provem da sonolencia e conduz á extinção completa; a cidade atravancada entra aos poucos no sono da imobilidade e a população hipnotizada deseja e acalenta essa imobilidade. No caso da Baía a civilização surge como um fantasma estranho; os habitantes da cidade paralizados entre as frestas dos cubos cultivam o temor das cousas estranhas, das cousas que podem perturbar o sono secular, romper o fio de uma aranha ou o zumbido de uma mosca.

A fresta é tão comoda e tão compativel com a falta de aventura e com a imobilidade; tem o aconchego do utero, mexer da fresta seria o mesmo que sair do utero e exercer um grande esforço aventureiro, um esforço meloso, entrar em contacto com o mundo da luz, o mundo do perigo e da novidade.

O baiano, dentro das frestas da sua cidade experimenta as doçuras da escuridão intrauterina e cultiva pelo tacto o gosto da poeira das sombras. A sua fobia, aprendizagem essencialmente colonial, rejeita os fantasmas da civilização como elementos perigosos a essa fórmula de estabilidade, e capazes de precipitar catástrofe. Os sinos das 300 igrejas (1) estalam no timpano do homem adormecido, o ruído do mundo se apresenta como uma cousa longinqua feérica e inacessível, tocar o ruído do mundo seria perturbar o delicioso suicídio furando a volúpia. Não se esqueça que o ritmo do sino mantém em conserva a sonolência e isola o herói uterino do mundo do perigo... repica sino... repica e repica... a população anestesiada te abençoa, Kirie Eleison... o mundo em paz dorme!

Os objetos estranhos, os objetos da claridade surgem do não sei donde; é o modo da civilização. Como prismas transparentes sem fim penetram e rasgam as frestas, ninguém sabe donde surgiram, como surgiram, nem para onde vão, o

(1) Consta que a Baía possui 300 igrejas.

negro em movimento interrompe o seu gesto e imóvel semi agachado contempla o prisma misterioso. . . a sua atitude perpetúa-se e o seu pensamento se transforma em historia.

Baía jamais teve um plano de urbanismo para o seu desenvolvimento (1). A cidade abandonada ao capricho afoga-se por si, caminha para o suicidio, entra em sôno, o escoamento da sua vida ao ar livre inteiramente obliterado e tapado pelas ruelas é um escoamento soporifico e encolhe-se para o interior sujo e escuro dos amontoados de cubos. Tem-se a impressão de que as artérias principaes devem espantar a população entocada, e que funcionam como um mundo exterior inteiramente estranho á vida dos cubiculos e ruelas. É a cidade que mais necessita da intervenção séria e autonoma do urbanista. Lá se observa quanto realmente o urbanista funciona como sério fatôr de progresso na historia de um povo.

Vi a igreja de São Francisco, o rocó mais dourado e mais estranho do

(1) Pelo menos nenhum plano eficiente.

mundo. São Francisco, só ouro, brilha com milhões de reflexos, foi uma grande emoção, uma das duas grandes emoções da minha viagem; o Mangue (1) no Rio e São Francisco, na Baía.

A entrada na igreja não é uma penetração vulgar num lugar qualquer; quem lá entra sente que ha qualquer cousa de errado com São Francisco, porque tudo é dourado, só não é dourado o piso. A luz interior de São Francisco não é a mesma das outras igrejas do mundo, e é justamente aí que reside a diferença; a atmosféra de São Francisco não somente é diferente mas antagonica com a ideia mesmo de igreja. O interior de uma igreja preenchendo uma função protetora e maternal acalenta e nutre uma escuridão intra-uterina; o interior da igreja associa-se ao interior do utero e as sombras desse interior são sombras uterinas (2). São Francisco apresenta o aspecto de um sexo de mulher excessivamente enfeitado e perfumado. A profusão de

(1) A zona do baixo meretricio do Rio.

(2) Vêr as origens da potencialidade da igreja no capitulo Madona e Bambino.

ouro entrecortada só pelo azul claro e o branco das flores de papel dá a aparência de um cabaret de luxo de fins do século XIX, a iluminação calida é extremamente excitante e tem algo do eldorado e do aventureiro. Saindo das dobras do barroco rococó estão alguns dos mais belos exemplares da escultura em madeira do Brasil. São figuras extasicas, de olhar alucinado, coloridas em côres leves e visíveis só ao observador que procura o detalhe, parecem nascer no engruvinhamento do barroco.

Mas porque esta profusão de ouro que crêa tão estranha iluminação? Senti que devia haver uma conexão entre a sonolência da população anestesiada e a criação dourada do templo do medo. Possivelmente o templo oferecia á emoção de medo um aconchego diverso, mais claro mais calido que o aconchego da vida diaria que se passava nas sombras das frestas do amontoado plastico das habitações. O beato procuraria no templo não um refugio na sombra, um recuo no escuro como os beatos de todo o mundo, mas sim uma aventura sexual para a frente,

na semi-claridade, uma especie de acontecimento diferente do da sua vida diaria.

O 'assunto me empolgava.

Saí da Baía pesaroso de não ter visitado a multidão de igrejas que domina a vida da cidade. Partimos ás 6 da madrugada de um cães povoado com politicos e representantes officiais e o interventor do Estado o sr. Juraci Magalhães. Achei este um pouco gordo de mais, uma gordura depreciadora. O Sr. interventor distribue amavelmente abraços entre os politicos, entramos no hidroavião e decolamos rumo a Aracajú e Recife.

Aracajú é uma cidade bonita e progressista, cheia de coqueiros. A paizagem era interessante. Na Baía almocei bem e cedo, e sentia-me em ótima fórmula e excelente estado de espirito, a noção de perigo havia desaparecido; o estomago cheio dava a sensação de bem estar que era antagonista ao perigo, o alimento funcionava como um ponto de apoio, diminuindo consideravelmente todo pre-

sentimento de perigo. A pessoa alimentada era até mesmo mais arrogante, parecia desejar o perigo em vez de receia-lo. Havia momentos que, invadido por um sorriso diabolico olhava para o mar e desejava ardentemente sentir o avião se espatifar em baixo, a emoção valia a pena, não via nenhuma diferença entre uma morte hoje ou daqui a 20 anos, parecia que uma lei de compensação resolveria mecanicamente qualquer diferença colocando as emoções do desaparecimento por desastre em pé de igualdade com as emoções dos mais 20 ou 30 anos de vida. Otimista e bem alimentado desejava sensações de perigo. No dia anterior nada tinha comido antes da chegada á Baía, e a sensação de maior perigo se manifestou precisamente nos momentos de fome aguda, porque o estomago vasio é incompativel com a sensação de segurança e é um grave erro não comer nos momentos de medo. A comida apazigua o medo, ou o diminue consideravelmente .

Medo e comida não vão juntos ao mesmo organismo. O homem que comeu parece absorver na digestão a energia que faria dêle um sêr mais sensivel, mais

emotivo, e portanto habilitado a ter medo. Medo é portanto uma superemotividade, produto de imaginação e raciocínio, e para a sua produção eficiente necessita que a energia disponível no organismo não esteja ocupada com outra coisa. O medo é um produto da civilização; pertence ao mundo da luz e á aventura extra-uterina, e é a primeira psicose do homem corajoso e do aventureiro e a grande ação reflexa do intelecto.

O medo pode ser produzido em qualquer momento apenas pela excitação de auto inferioridade; o organismo em estado de inferioridade tem um destino fatalista a encarar, tem o seu curso traçado, e aponta para a catástrofe, e é a visão desse destino conjuntamente com as recordações do passado e das ideais do Eu, que provocam a angustia do medo. A angustia de medo é portanto função de um estado de inferioridade psíquica ou orgânica e a sensação de fome é um estado de inferioridade. O aparecimento do Ideal no momento de perigo vem como uma saudade do não-realizado e neste ponto a emoção de medo e a emoção de arrojo se tocam, pois ambos necessitam

da recordação dos ideais para se realizarem. A emoção de medo recorda os ideais com o intuito ainda vivo de realiza-los, isto é valoriza os ideais, enquanto que a emoção de arrojo coloca os ideais sob um plano burlesco com intuito de chiste, ela deprecia os ideais transformando-os todos em cousas engraçadas e pequeninas, em quantidades menospresíveis, e um sorriso cinico invade o arrojado, um sorriso vingativo contra a natureza. E êle procura a sua propria destruição e deseja catástrofe.

O alimento produz cinismo e altera a apreciação das recordações. A falta de alimento num psiconevrótico amoroso tende a conservar o seu estado de angustia, que se liga naturalmente ao medo ou á saudade do não-realizado.

O cabinboy está meio enjoado; aproximamo-nos do fim da viagem; ao longo da costa as arapucas de peixe esperavam alinhadas, do outro lado o Conde Zepelin voava baixo rumo ao Sul, parecia parado... como deve ser vagaroso viajar no Conde Zeppelin...

Em Recife baixamos em curva passando a uns 10 metros de uns armazens, amerissagem macia, o avião pousa graciosamente na enseada, saltei do avião agradei ao comandante por ter acelerado a marcha, e a passo de corrida alcancei o meu navio do outro lado do caes, chegando a bordo 5 minutos antes da partida.

Deus assinalado a bordo

As viagens de bordo se parecem todas, são todas mais ou menos cacetes, e quando pisei a bordo entrei certo de que nada encontraria de interessante. Era um navio como todos os outros, oficiais e passageiros se repetem, as mulheres sempre são feias (no começo pelo menos), no salão encontrei Hitler e Hindenburg cobertos de crepe, se contemplando mutuamente.

As horas fugiam, os passageiros se entreolhavam para ver que proveito poderiam tirar um do outro, as velhas faziam crochê e as moças se excitavam visualmente com o que havia de jovem a bordo.

A população de bordo passava o dia nua e no banho de sol (nua menos o sexo) e as mulheres se tornavam mais bonitas á medida que nos afastavamos da terra e que o isolamento crescia. Havia mesmo uma que era encantadora.

Certo dia foi observada a presença de Deus; era domingo de manhã, um domingo de sol brando e céu azul. A passos largos, e certamente com um sorriso nos lábios, Deus passeava pelos tombadilhos com uma charanga á cata de fieis.

Não tive a oportunidade de defrontar-me com o divino gentleman, sonolento na minha cabine ouvi apenas os gemidos da charanga que sumiam.

Os dias corriam e os passageiros já relacionados se entretinham penosamente. Á noite dansava-se, xadrez, bridge, bar, etc. . . . Conhecia todo o mundo mas, certa noite escura, vi apoiado no para-peito do tombadilho um homem de esta-

tura grande que olhava para longe, um tipo estranho. Não o tinha visto antes. O seu olhar melancólico se dirigia ao fundo da escuridão e parecia querer penetrar no desconhecido... aproximei-me e vi que dos seus olhos corriam lágrimas. Lágrimas em alto mar... Surpreso perguntei ao passageiro “quem é você...”

O homem não respondeu imediatamente, mas depois como que arrependido disse com peso e drama “sou a imagem da tristeza”. Extranhei a fraseologia pouco comum, e intrigado esperei por uma explicação mais ampla, mas o meu novo amigo, continuando imóvel nada mais disse. Apontei para um clarão no horizonte, uma especie de mancha branca que convidava o olhar, e expliquei “viu como o clarão é bonito!”. O homem triste, olhos grandes divagando num outro mundo, fisionomia de sofredor, não mexeu. O seu rosto tinha a frescura de um Buda e a pele parecia macia.

Quem seria este tipo que não esconde o seu sofrimento...

Ao lado o barulho do jazz e os gritos de alegria, luz velada e sombra; mulheres já bonitas ondulavam com os seus ma-

chos, pareciam minhocas sem fim pou-sadas verticalmente. A luz mudava as cô-res dos vestidos e o brilho da seda resoava com o som do álcool e a alegria das frases curtas, e ninguém sabia da existência do homem triste.

Encantado com a minha descoberta dirigi-me novamente ao curioso espécimen e interroguei-o em silencio.

“Nada me interessa na vida” respondeu êle, “estou acima da vida”... em seguida calou-se.

A neblina que tinha aumentado já era intensa, o navio mugia com uma voz rouca e solitaria, um ou outro passageiro mais nervoso marchava a passos curtos, e ao lado álcool e mulheres zumbiam; passando nos braços de um atleta valsava uma mulher palida e exotica. Era loira, um tipo gerado em Montparnasse, pintora e amiga de Picasso, era alemã e viajava sem rumo e sem endereço. Tinha entrado a bordo para curtir uma emoção amorosa, um abandono creio, e descia em Lisbôa no dia seguinte; tive oportuni-

dade de beijá-la numa das partes escuras do convez, na noite anterior.

Olhei para a agua; a marcha do navio diminuida pela quarta parte, pouco faltava para parar, quasi não se via agua, tão forte era a cerração. O ronco da buzina continuava e ao longe roncões de outros navios que se afastavam ou se aproximavam.

Pareciam vacas perdidas no oceano... Uma faixa branca de vapor de agua contornava o transatlantico, e sob a espessura da neblina projetava-se a sombra enorme do passageiro triste.

Nem mesmo o perigo lhe agrada... perguntei — a sombra do homem triste continuava imovel e muda, em cima da neblina.

Procurei novas descobertas a bordo mas nada consegui; apenas soube que o meu steward do vinho era contrabaixo na charanga.

Em Lisbôa cedo de manhã subiu a bordo uma procissão de mulheres gordas vestidas só de preto e carregando flores; pareciam tumulos enfeitados num dia de

chuva, a principio me imaginei uma segunda visita de Deus ao navio, mas o comandante, tão perplexo quanto eu, me assegurou ser esta hipotese pouco provavel, a atriz Mariane Hartnig (havia a bordo uma companhia alemã) disse qualquer cousa de engraçado que não me lembro mais.

Passei algumas horas da tarde na atmosphera calma e sob a luz comovente do mosteiro de S. Jeronimo, a obra notavel que o arquiteto João de Castilho e Butaca iniciou nas redondezas do reinado de D. Manoel, 1500 — havia lá uma Virgem tocando orgão de Leonardo atribuido a 1400, e um curioso orgão de 1700 que ha muito não andava, e num pateo inquieto e super decorado e cheio de orfãos uniformisados estava plasmada a obra do braço escravo, o crochê das mãos musculosas e rudes do trabalhador domado; uma grande parte do esforço de um povo passou pelo mosteiro, arcos rendados, capiteis rendados, colunas rendadas, brilhavam no sol e gritavam o drama dos seculos... “você é a culpa do teu sofrimento...” diziam aos sêres uniformisados de cabeça rapada... “a vida é a fé...

“vê como a vida é a fé”, repetia a voz cristã vibrando no sol, e os orfãos me olhavam medrosos, em grupos como animaes, e eu, do centro do pateo, contemplava as decorações que se prolongavam sobriamente cupola acima.

No fundo do meu ouvido um sôpro baixo e claro murmurava: “é a obra de um louco...”, e o sangue da indignação invadia o meu rosto... e na fisionomia de um padre que passava vi a resposta: “não... é a obra de um piedoso”.

Deve-se observar que a parte restaurada da fachada do mosteiro é não sómente pretenciosa, mas prima pela ausencia de sentimento. É feita em cimento branco e não faz parte da estrutura; o arquiteto não compreendeu o mosteiro e fracassou.

Na Torre de Belem um turista manifestou o desejo de mandar limpar as pedras enegrecidas pelo tempo... Nunca tive muita simpatia por turistas, sempre dizem exatamente aquilo que ninguem quer ouvir, e a admiração turistica de costume não vae além do “engraçadinho” do “bonitinho” que, em circuns-

tancias apropriadas, geralmente se aplica ao filho de uma Madona.

Aos meus olhos de sul americano a Inglaterra se apresentou como romantica, sentimental, poderosa, civilisada, eficiente e de ponto de vista estreito considerando a sua potencia. São caracteristicos que brotam da sua condição de isolamento, o clima em muito concorre para a depressão animica do inglês, que isolado como é, procura sempre um romance com o passado. Para êle o passado é não sómente um refugio, mas o grande ponto de apoio, o descanso no momento da incerteza e do perigo.

O seu ponto de vista estreito é apenas consequencia do isolamento da ilha, não é depreciativo, todos os povos que se isolam sofrem desse caracteristico e nada tem que ver com a inteligência nem com a energia latente a “entropia” do ilhéu, o homem, de ponto de vista estreito, é apenas aquele cujo tacto ficou circunscrito a uma pequena região, e que por isso mesmo tem a fobia do contato com outros mundos, uma fobia que é quasi um nojo

e que leva a uma continua super-estimação de si mesmo até á hora do despertar.

O inglês me pareceu um homem dado ao culto dos lugares comuns; por exemplo, êle constróe uma religião em torno de um "hall" de hotel, de um cabaré ou de um clube de aristocratas, e tende a dar a esses locaes um valôr de capela identico ao de Westminster Abbey. Paris procura copiar o inglês nisso mas não consegue. A ética esportiva do inglês é apenas uma crença local que êle se esqueceu de revogar. O resto do mundo ha muito não acredita mais nessa ética.

Para o inglês isolado na ilha, o mundo é todo "selvagem"; o seu isolamento exige esse aspéto do mundo... e quando aventureiro êle abandona a sua ilha é para explorar esse mundo selvagem. Êle tem o instinto do menino aventureiro que penetra no bosque para conhecer os misterios do bosque, o seu sentimento de liberdade é função desse desejo infantil de aventura, o mundo é todo um bosque selvagem para o inglês isolado. Êle ama o selvagem pela novidade que contem; no-

vidade confunde-se de certo modo e associa-se com liberdade.

O ponto de vista do inglês é todo êle consequencia dêsse efeito de ilha. Êle é um turista e um descobridor e constróe as suas idéas sobre o mundo da mesma maneira que o menino aventureiro o faz no seu ambiente selvagem, aos poucos êle torna-se um idolatra e pratica magia com fervor, descobre imagens, simbolos perdidos, reconstróe civilisações, e como o menino, quer se tornar o dono das suas descobertas e dominar o mundo “selvagem”. O seu “home” demais pequeno e contornado de agua faz com que as suas saídas sejam sempre em terras longinquas de onde êle volta vitorioso dominador ou morre, êle não tem espaço para ser vitorioso e dominador em sua propria casa, a sua situação é uma de angustia, êle parece sofrer de claustrofobia, o tamanho da sua individualidade está fóra de proporção com a pequena superficie da sua ilha e com o efeito isolante da agua em redor; êle necessita de espaço para andar e para sentir o mundo.

Dentro da sua ilha êle é extremamente bem comportado mesmo como é o

menino educado dentro de casa, fóra da ilha êle é selvagem e dissipador e dá largas ao secular recalque creado pelo efeito de ilha, êle é violento, conquistador e dominador, o mundo selvagem é o ponto de apoio o fetiche proprio á sublimação de todo o sonho de liberdade acalentado e reprimido na sua ilha-reformatório. O inglês “abroad” nem sempre gosta de voltar para o centro civilizado e bem comportado que é a sua ilha-reformatório — para êle o unico padrão de civilização respeitavel do mundo. Essa respeitabilidade é praticamente inexprimivel em palavras, pertence á ordem das “leis que não foram escritas”, e ao que parece é cousa de natureza matriarcal, e tem muito do “não faça isso” da dona de casa. É uma respeitabilidade domesticada e “sessile”, oriunda da intimidade restrita do lar.

O inglês constróe um altar para a mulher em qualquer circunstância. Do comunista ao fascista, do bebado de taverna ao purista, do artista em frangalhos e alucinado ao artista circunspecto, pintor de cavalo de corrida, todos acari-

ciam no subconciente o culto da Virgem, e do irrealisavel amoroso. O maior saudosismo britanico é ainda hoje o *peso* de Henrique oitavo e o rompimento com o papa. O proprio vigoroso e saudavel movimento anticatólico só encontra éco no mecanismo ético inconciente da gente britanica, mecanismo que consiste em crear uma virgem vaporosa incrivelmente loira e capaz, pela sua innocencia e “sweetness”, de redimir os pecados mais remotos, mais “naughty” e mais esporadicos da raça. A voz da Virgem rege o “concerto” entre os sentidos, e a ilha toda é um assento para a sua dignidade e pureza feminil, tanto Westminster Abbey como qualquer “pub” em Limehouse ou Chelsea fornece um motivo de entronamento e de elevação rigorosa á categoria de Virgem “non plus ultra”.

Qualquer mulher pode se tornar Virgem com o simples passe magico do “não deixar fazer aquilo que não deve”. Da mais descabelada decadente que saltea jazz nos “nigth clubs” de “gangsters”, á mais sedosa e convencional sangue azul amante dos prazeres exóticos e das “boites” homosexuaes, todas são candidatas

involuntarias ao fechamento espiritual do corpo.

A mais astuciosa das prostitutas mantem sempre em conserva o direito ao véo, e a sua innocencia só póde ser superada pela brancura de uma certa categoria de anjos, mesmo por que o seu céo do genus galinaceo não vae alem do pé direito do quarto.

A Virgem do inglês associa-se facilmente com a nação matriarcal de fortaleza e de santa Madre Igreja, e é naturalmente um residuo que ficou, deixado por um mundo perdido no tempo. É o mesmo tipo de residuo matriarcal que encontrámos nos outros povos, mas no caso do inglês deu-se uma entronização num plano mais alto. A fortaleza tornou-se inexpugnável; o fechamento do corpo creou uma virgindade impenetravel e com um poder terapeutico tão grande que um méro contato mental com a luminosidade da imagem translucida é refugio suficiente para receber e proteger a insegurança (1).

(1) Ver estudos do autor sobre "O Mecanismo da Emoção Amorosa" apresentado no VIII ongresso Internacional de Psicotecnica em Praga (1934).

Está claro que o isolamento em ilha amplia e fortalece a associação entre “fortaleza” e Virgem protetora; a brancura da Virgem aproxima-se mais ao 90 % branco e o sentimento de “intocável” é mais desenvolvido.

A sua situação de poderosa é também um reflexo desse isolamento, é mais uma fictícia poderosa creada pela sugestibilidade em redor; a impenetrabilidade constrói um encantamento em torno, um campo de forças que dispõe e ordena, alinhando os elementos encantados, mesmo como faz um campo magnetico com a poeira do ferro. Os elementos perturbadores volutuosos e carregados se curvam quando em contato com os primeiros encantos da deusa. Mas a carga e a volupia indestrutíveis subsistem, acentuando assim a pureza da ilha, a dialética em “crecendo” adquire o aspeto de inchação prematura, se transforma em cantico e a ilha mantém o seu poder de altar. Os que contornam a ilha cantam a ladainha da hora da benção.

A eficiencia e a consequente civilização são claramente produtos do isolamento.

No inglês a elaboração ética é um processus interno, produto do coordenar melodico dos seus sentidos. Êle não necessita de nenhum regulamento para a sua conduta, o dedo da Virgem já organizou essa conduta no seu inconciente. É provavel que o não-ético subsista numa camada mais profunda do seu inconciente, mas certamente não resona, não é ou quasi não é alcançado pelo dedo da Virgem. Emquanto que o alemão necessita de um regulamento para ser ético, o inglês é ético melodicamente, naturalmente. A ética do alemão pertence ao dominio da harmonia do arranjado, e é por isso que os inglêses acham os alemães engraçados.

O mesmo não acontece com a mulher; a inglêsa não participa do mundo religioso do seu companheiro, mulher e homem nunca se comportam da mesma maneira a um dado momento da historia (1). Ela é não-ética, e nesse ponto se parece com os alemães. A sua missão é de fornecer a contraparte ao seu compa-

(1) Ver o já citado trabalho do autor na Conferencia de Praga.

nheiro, isto é, fornecer o material para a construção da imagem idealística, e para a manutenção e a conservação dessa imagem. O que ela fornece tem de ser um contraste, pois que a idéa de união exige esse contraste.

Compreendemos agora porque o feminismo é vitorioso na Inglaterra; o culto da Virgem que é a grande angustia inconsciente do inglês, é, em si, um residuo matriarcal.

O que existe do culto da Virgem no continente não passa de uma pequena parte mitica, antiga, extremamente recalcada, e que, ao que parece, não chegou a tomar raizes no inconsciente. Faltou isolamento para que êle se plasmasse num plano tão virginal, tão de corpo fechado quanto o do inglês.

As revoluções de Hitler e de Mussolini são revoluções com bases patriarcales, e que só aceitam a Madona quando acompanhada de um bambino, e, mesmo assim, como paliativo, capaz de operar pela magia do contato visual, uma repetição da grande façanha pictorica util á raça.

A Taverna Fitzroy

A imensidão de Londres é opressiva, raramente se vê duas vezes a mesma cara. Por toda a parte e em todas as horas massas de gente enchem as ruas e é impressionante vêr com que velocidade, e sem vítimas, os onibus cortam de lado a lado a metropole.

O movimento de Londres é grande a ponto de abafar e sobrepôr completamente a arquitetura; o observador que

atravessa as massas de gente, autos e “buses” (1) é fascinado pela torrente de expressões com as quaes cruza; as luzes, os cartazes, os anúncios, a torrente humana que se escôa em todas as direções, a tudo se sobrepõe. O elemento “vida” de Londres é opressivo e a arquitetura é apenas um accessorio insignificante; as manifestações da alma e os desejos do povo dominam o ambiente, pelos jornaes, pelos teatros e pelo fluxo humano. Às 9 da noite, saí da aglomeração festiva de Picadilly e numa ruela atraz de um teatro jantei, um excelente jantar de 4 pratos, por 2 shilings. Na noite anterior tinha comido um jantar de 2 pratos, admiravelmente preparado com ótimo material por 10 pence.

Perambulava por Trafalgar Square, a arquitetura sombria e classica enchia o azul da noite. No “Theatre Land” cruzava gente de todas as atividades, homens de casaca, mulheres de calção, elegantissimos vestidos de baile, tipos es-

(1) Onibus.

portivos concentrados e alheios ao mundo, borboletas em expectativa, e, melancolica escoava a grande multidão uniforme que passa despercebida.

Não muito longe uma massa de povo rodeava um orador sem gravata; era um "meeting" anti-fascista. O orador falava bem e com clareza, procurava demonstrar que os paizes necessitavam uns dos outros; que a companhia e a convivencia eram propostas economicas, e pregava uma democracia liberal. Informei-me; tratava-se da organização Green Band, não sectaria anti-fascista e ao que me disseram ligada á juventude anti-guerreira. A massa humana escutava silenciosa, observando o mais profundo respeito, mesmo nos momentos mais jocosos, quando muito, via-se um sorriso sardonico ou um olhar mais acentuado. O orador certamente falava para ser escutado e meditado. Sómente um policia guardava a multidão.

Sem rumo preciso descí Picaddilly a pé, passei pelo Ritz, me lembrei de Afonso XIII, e seguindo por Park Lane tomei um onibus rumo a Chelsea.

Chelsea não é mais o que era antes da guerra; a aglomeração de artistas um tanto dispersada subdividiu-se para a sua nova rival St. John's Wood, mas mesmo assim conserva Chelsea ainda a predominância. Os artistas gostam do rio, o rio encanta e atráe, não só artistas mas outros também.

Os alugueis subiram de 25 %. Eram muitos os que queriam ser artistas ou se misturar com artistas, e é comum vêr "studio-parties" com homens de casaca e mulheres elegantes; consequencia: os artistas menos dotados financeiramente abandonaram o local. Contudo, as proximidades da escola de Belas Artes de Chelsea e do Chelsea Arts Club, concorrem para fazer de Chelsea um centro intelectual de interesse.

Os artistas passeiam pelos caes, são vistos nos bars, cafés, pequenos restaurantes e naturalmente nos seus studios, e ás vezes até mesmo nas escolas de Belas Artes. São individuos curiosos para quem o mundo exterior tem uma finalidade mais decorativa que utilitaria; perambulam com as suas amigas, ambos os sexos sem chapéo — confiam a estas os

seus planos mais intimos os seus ideais, geralmente assuntos de trabalho. E elas são quasi sempre encantadoras, jovens, muitas vezes alunas do mesmo officio, quasi todas com o olhar sonhador e romantico, altamente acentuado, que é o caracteristico mais forte da mulher inglêsa. O inglês é indiscutivelmente o povo mais romantico e mais sentimental do mundo, o que é mesmo uma exigencia das suas condições geograficas.

Percorri alguns antros principais, os bars de Good Intent, o Kims, o Six Bells, "pubs" como são chamados aqui, e estive tambem numa especie de estabulo, local de pouca luz, com mulheres de cabelos compridos até o hombro, palidas e de labios vermelhos. Demorei-me no Lombard restaurant, um antro minuscuro com mesas ao ar livre, perto de uma ponte pencil que reflete sôbre o rio; as mesas estavam cheias, creaturas loiras e esquisitas e sempre sonhadoras, ingeriam café com leite e outras bebidas, umas falavam sôbre pintura e outras comentavam o aumento no preço do último artigo. No fundo as sombras do rio chamavam o pensamento e o olhar da gente...

Caminhava pelo caes deserto sem saber onde ia, a noite estava perfumada e agradável, as massas sombrias emprestavam um ar de sonolencia e de tranquillidade perfeitamente estática, Londres parecia uma escultura negra fabricada pelo tacto, e sem as consequencias da luz solar. Precisava corrigir o meu roteiro, aproximei-me de um grupo de moças e rapazes que fumavam alegremente — em Londres as mulheres fumam e beijam na rua a todas as horas do dia.

Passava então por um logar esquecido; numa vitrina recuada brilhavam humildemente 2 velas; pela primeira vez via velas acesas em Londres.

Aproximei-me cautelosamente, com o instinto do curioso; eram duas da madrugada, velas a esta hora, certamente que interessava — dentro de uma sala baixa outras velas iluminavam umas caras curiosas e discretas, pequenas mesas de pão, e no fundo uma outra sala igualmente baixa. Entrei hesitante encaminhando-me para a sala do fundo como um animal extranho; as velas enchiam as sa-

las de um ar de capela; a sala estava vazia e sentada a uma mesa recuada no canto uma senhora já de certa idade e de chapéu na cabeça manejava uns niqueis; era uma casa de chá — pedi um chá e afastei o castiçal para o extremo oposto da mesa. Tratava-se do Blue Cockatoo notorio em certos meios.

Atravez da porta uma jovem de cabelos vermelhos contemplava qualquer coisa de não-existente; a luz da vela fazia o seu olhar ainda mais sombrio e misterioso. Imovel, ela não falava e parecia alheia ao murmúrio baixo e ininterrupto do seu companheiro. A atmosphera era de igreja. Com cuidado e sem fazer barulho cruzei as pernas e mudei levemente de posição. O chá appareceu não sei como; foi colocado sôbre a mesa, sem o menor ruido. A voz da criada surgindo de não sei donde e quasi apagada e em suspensão me pergunta se desejo alguns bôlos e que eram excellentes e feitos em casa. Na semi-escuridão ouve-se apenas o murmúrio do jovem apaixonado da sala visinha. A criada apparece e desaparece á maneira dos fantasmas. Vi apenas que era uma velha.

Entra um personagem de capa de borracha e olhos e senta-se á minha frente no fundo da sala.

2 horas da manhã, o homem de capa de borracha ocupava um cargo intelectual em um dos museus, a nossa conversa versava sôbre cinema, arte, bailado, psicologia do povo inglês, etc.... A dona da casa, que a principio tomára parte ativa na conversa, espantada com algumas das idéas aventadas, me olhava com desconfiança e ao meu novo amigo doava toda a sua exprobação mental.

Saímos juntos, o “river-side” deserto era acolhedor e dava a vontade de dansar um passo selvagem á luz da lua — marchamos em silencio e no apartamento do meu amigo tomei um alcool e despedi-me.

O Fitzroy Tavern é perto de Charlotte Street, e é neste momento um dos “pubs” mais frequentados. É moda ir ao Fitzroy Tavern sobretudo entre os escritores e artistas jovens, e naturalmente a sala é pequena para conter a massa que

se comprime e se acotovela lá dentro, entre 6 e 10 da noite — a Inglaterra sem duvida temendo alguma epidemia de alcoolismo ainda conserva os regulamentos da guerra de 14, e 10 horas é a hora em que teóricamente o povo deixa de beber.

Ir ao Fitzroy Tavern não é uma função social nem um ato de elegancia. Lá estão todas as classes: o scroc, o gangster, o poeta dissipador, o pintor que não reproduz a natureza, a mulher do pintor, o “tough-guy” os modêlos de artista, a intelectual de oculos e a intelectual sem oculos de cabelos compridos e romantica, o critico de arte, os grandes jornalistas, a ultima sensação literaria, pianistas, compositores, acrobatas, prostitutas camaradas, aristocratas em busca de sensação, o Oxford blue, a mulher decorativa que se compõe exoticamente e que não fala, a ocidental vestida á chineza e a chineza á européa, todos se acotovelam na fumarada espessa e entrelaçados pelo alcool despem as suas almas do pecado inutil da civilisação.

No fundo um piano mecanico distribue ao espaço notas de musica, as mesmas que costumam sair do piano meca-

nico de rua deserta. Ninguém escuta o piano: o volume de vozes enche inteiramente os ouvidos, e o dono do estabelecimento que tem cara de sírio e fala com um acento pronunciadamente cokney sorri amavelmente para uma porção de pessoas que não se ocupam do seu sorriso. Os garçons, atrás de um vasto balcão entregam bebidas com rapidez incrível, e no fôrro uma porção de laços de papel de seda pregados a esmo intrigam a imaginação do forasteiro; parecia uma decoração surrealista. Mais tarde me informam que eram donativos para o dia das crianças pobres.

O mobiliario da taverna percebido com dificuldade era de metal niquelado e laca vermelho e contrastava com o aspeto Victorian do resto.

Quando entrei havia um “Holy Ghost (1) party” no extremo do balcão. O escritor Feddern exercia as funções de Deus todo poderoso, um jovem poeta embriagado e sem colarinho e cujo nome me

(1) Espirito Santo.

escapa respondia ao titulo de São Mateus. Empurrado naquela região, foi imediatamente elevado á categoria de anjo Gabriel, e exercia funções preponderantes junto a Betty, a Virgem Maria, que tinha cabelos castanhos e grandes olhos azues e boca larga e sorridente.

A um dado momento grandes notas sonoras dominavam o ambiente, um pianista celebre sentado ao piano enchia a sala com qualquer cousa de Strawinsky; o vozeiro parou; Maria Madalena dependurada no pescoço de São Mateus me aperta o braço — era uma jovem de uns 19 anos com cabelos soltos e para traz até o hombro e fita côr de rosa atada na testa. Extremamente pintada usava uma saia de seda á meia perna, uma jaqueta de skiy e calçava botas, era a imagem mesmo da innocencia — acariciei o rosto arredondado de Maria Madalena, Jesus Cristo erguendo o copo e a garrafa saudou o mundo... “escuta... como é bonito” me disse ela... e os ultimos acordes desapareceram no voseiro e nas palmas.

As rodadas sacudiam rezas poéticas, Deus todo poderoso explicava a Betty (a

Virgem Maria) de como devia realizar-se a concepção. Com o intuito de conhecer outros tipos, abandonei a terra santa e dirigi-me, empurrando a custo, para o outro lado da sala.

Sentado á minha direita um “tough-guy”, tipo que oscila entre o “pick-pocket” e o pugilista profissional, me explicava em detalhes as suas maguas profissionais. Á minha esquerda, Anabela, pintora de animais, rigida e translucida como uma estatua egípcia, não se ocupava nem comigo nem com o resto da sala. A fumaceira tapava a visibilidade; as notas do piano novamente mecanico se desencontravam, o vozeiro entorpecia os sentidos e na frente um desenhador profissional aceitava a minha recusa de um dos seus tipos de retrato.

Anabela vestia um paletó siamez colado ao corpo e todo bordado de ouro, os seus dedos eram brancos e compridos e terminavam em unhas esmaltadas de preto, tinha olhos castanhos reforçados com baton verde e branco, os cabelos formavam uma franja em caracol grudada

em fios sôbre a testa, os seios saltavam fóra da blusa de seda e os seus labios eram grossos e vermelhos.

“Não gosto de “tough-guys” diz-me Anabela. (O “tough-guy” submisso comprimontou e afastou-se). Os gangsters na Inglaterra são gentlemen perfeitos, e em lugares como o que estou descrevendo se comportam da melhor maneira possível e não exercem absolutamente a profissão. Mesmo o “tough-guy”, tipo cokney segue rigorosamente a ética matriarcal do macho inglês, e é incapaz de provocar o menor desalinho na sua pessôa ou no ambiente quando em presença de senhoras. Nas ocasiões festivas de um modo geral o “tough-guy” é mais gentlemen que o aristocrata e o seu comportamento se assemelha ao comportamento que seria observado num baile, na Curia, ou numa recepção em palacio. Os “tough-guys” mesmo como fazem os lacaios e os diplomatas se curvam perante a superioridade psicologica e em boa parte diferem dos diplomatas e dos lacaios no uniforme e no fisico atlético, e frequentemente na linguagem, bem entendido. O treinamento e a educação do diplomata e

do lacaio, muitos pontos de contato tem com a aprendizagem do “tough-guy”; ambos se desgastam em neurastenia sôbre as pequeninas miudezas inerentes á profissão, ambos de certo modo suam com o pêso da mania de perseguição.

“Então você gosta de Ben Nicholson” diz Anabela.

“Ben Nicholson é um grande artista... absolutamente sincero... nenhuma sofisticação... basta conhecer o seu trabalho primitivo” retruquei.

“Prefiro Moore... conhece Henry Moore... oh que homem Moore, gosto muito mais da sua escultura que a de Hepworth”.

“Não conheço Moore, mas tenho uma grande admiração por Barbara Hepworth, sómente ha um engano na classificação de Hepworth, ela é muito mais surrealista que abstracionista, a sua produção palpita com vida e é imensamente humana e não é raciocinada... você compreende...” Anabela me interrompe e apontando com os dedos “olha que tipo... parece um avestruz”.

Já era hora de fechar. Dois policiaes no local concitavam a horda alegre e barulhenta a saír, o dono do estabelecimento gritava inutilmente no ouvido de cada um que era hora de fechar, ninguem saía nem escutava o que dizia o dono, mas os barmen já não serviam mais, alguns mais iluminados pediam apressadamente a ultima bebida ou adquiriam garrafas para levar para o apartamento, o Holy Ghost party munuiu-se de um stock respeitavel. Na porta entupida empurrava-se amigavelmente. Deus todo poderoso procurava por toda a parte o seu guarda-chuva.

Bebemos de um trago o resto do uisque “vamos continuar a nossa conversa lá fóra” e pegando Anabela pelo braço grudamos na massa que entupia a porta.

Fazia frio mas ninguem sentia frio, as despedidas eram comoventes e burlescas, na rua escura chuviscava; esbarrei com o escultor Frank Dobson “Hello Dobson”... “Helooo... vim dar uma espiada, detesto esse lugar... só bebo limonada hoje... Hello Anabela” e Do-

bson sumiu de mãos nos bolsos e chapéo enterrado na cabeça.

“Você sabe” me diz Anabela “aconteceu o mesmo com Lawrence que aconteceu com você (1), Lawrence além de escritor... era pintor, fato pouco conhecido no estrangeiro... a policia que não entende de arte, num impulso estranho de pudor apreendeu quadros com o monte de Venus capilar, mas naturalmente ninguém ligou para a policia e Lawrence continua sendo o maior escritor da Inglaterra... Depois da sua morte apareceram umas edições falsificadas, dava a impressão que Lawrence tinha renegado o seu trabalho — nada disso aconteceu, antes de morrer Lawrence, prevendo, frizou expressamente que não queria a publicação de outras edições”.

“Bom, vamos embora” ordenou Anabela. Numa pequena porta na fachada da taverna acumulava gente; era o mictório, os mictórios são frequentemente do lado de fóra, um policia zeloso dissolvia grupos barulhentos ameaçando alguns com a

(1) Referia-se ao fechamento da minha exposição de pintura pela policia de S. Paulo.

“cana” (1); piadas pornograficas surgiam aqui e ali e os impacientes do mictório incommodados com a espera iam operar em outros locaes.

São Mateus me pegando o braço nos arrastou rumo seu caminho. Entramos em Fitzroy square, “sabe” disse São Mateus “nunca me utilisei do mictório, a nossa arquitetura que começa a ser habitada no subsolo, possui aberturas no nivel do chão para a luz e o ar que são precisamente as aberturas apropriadas a uma saída de bar, ha dez anos que mijo diretamente em baixo do nivel do chão e sem abandonar o rez do chão”. Ligando o gesto ao pensamento, Deus todo poderoso, São Mateus e eu recuamos num recesso da acolhedora arquitetura.

Anabela resignada e ligeiramente envergonhada esperava na esquina.

Era tarde; Anabela não queria acompanhar o Holy Ghost party, depois de uma troca de pensamentos vãos nos afastamos. Maria Madalena passava nos

(1) Cadeia.

braços de um anjo, Anabela impaciente me arrastava, “Adeus, Madalena, adeus... nunca mais nos veremos, nunca mais...”

“Nunca mais” repetiu Maria Madalena, enviando um beijo com a ponta do dedo, e Deus todo poderoso cambaleando em pendulo dirigiu-me a saudação fascista.

As Ruínas do Mundo

“A história fará as revelações que você merece”.
— Nietzsche.

Museus, galerias, coleções, castelos, são cousas interessantes perfeitamente capazes de reviver o sopro das civilizações perdidas e esquecidas, e erguer a esperança do homem, e possuem a vantagem de oferecer ao observador distan-

ciado, no tempo, uma visão maior e mais compreensível, que a visão de um observador colocado dentro da civilização e do tempo em que ela aconteceu.

O observador, no museu, tem a clareza e a “transparencia” do homem em vôo; não sómente em algumas horas êle penetra em todas as fases que uma civilização levou seculos a desenvolver, mas pode, á vontade, aproximar-se ou distanciar-se dessa civilização, focalizando os detalhes com uma luminosidade superrealista, ou apagando-os numa nebulose impressionista, e quasi abstrata.

O homem dentro de uma civilização tem os seus sentidos impregnados e afogados, êle quasi que só emana e recebe do que existe imediatamente em redor, êle é um sêr isolado pelos fatos que o rodeiam, um sêr sem ponto de vista; não ha julgamento porque não ha contraste, e ele é, como o peixe dentro do mar, quasi incapaz de apreciar os acontecimentos de uma vida vizinha, principalmente quando é simultanea.

Para encher e apreciar, êle precisa afastar-se dos acontecimentos, adquirir um ponto de vista. O acontecimento

remoto é mais visível e apreciável ao observador que os acontecimentos que o afogam. A idéa mesmo de apreciação envolve viver fóra do local, dos apreciadores de um certo local, já que aqueles que encheram não são nunca os habitantes do local, pois que estes acostumados á visão diaria do ambiente deixam de perceber as mutações do ambiente e o que êle possui de sugestivo. O homem, dentro do ambiente, tem visão muito limitada e encherá um ou outro acontecimento a um tempo, enquanto que o homem afastado, o homem em vôo, encherá simultaneamente toda a vida de um mundo. O arqueólogo que examina uma época remota tem a visibilidade do homem em vôo; é capaz de julgar porque encherá ao mesmo tempo um grande numero de acontecimentos.

Pode parecer estranho, mas a "visibilidade" aumenta com a decalagem, quanto maior é a simultaneidade menor é a percepção reciproca dos acontecimentos, mas sendo o acontecimento bastante afastado o observador, em busca de uma visão, encontrará talvez no acaso das cousas os residuos que iluminará o seu

pensamento. O peixe dentro do mar nada sabe do vôo nupcial da abelha, nem das idéas de um comandante de navio, mas poderá um dia entrar em contato com os ossos de um *homo-sapiens* e ponderar sôbre os ossos.

Uma coleção de ossos é portanto mais importante a um observador que os ossos do proprio observador. A luz sobre o passado é o unico tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de ajudar a derreter o véo da cegueira; o passado colecionado em museu apresenta mais sugestibilidade que o tumulto de uma geração, e é eminentemente capaz de concorrer ao desabrochar do individuo.

Destruir o passado é o mesmo que destruir a propria alma do individuo. Não que o passado na época em que ele aconteceu, tenha tido um valor particularmente importante, pois uma dada época só adquire valor apreciavel, visivel, depois de se tornar passada, depois de figurar como coleção de museu. O valor da época não é perceptivel dentro da época porque não ha ponto de vista, não ha contraste, falta comparação, e sem contraste não póde haver julgamento.

Um homem sem passado é um homem "impossível" porque não existe ponto de apoio. Veja-se que a destruição anarquica de si mesmo, como o dadaismo, necessita, para ponto de apoio, um passado.

A sensibilidade do homem são, precisamente, os ossos do mundo organizados em coleção; só as coleções podem fornecer comparação e dialética, e consequentemente sugestibilidade. O homem vive no seu mundo mas raramente se dá ao trabalho de examinar o mundo em que vive. Um exame dos objetos do mundo e das cousas encontradas no correr da vida, não sómente desperta uma nova sensibilidade no individuo, e que antes se achava adormecida, mas também estabelece uma ligação animica maior entre o individuo e o objeto examinado; o objeto adquire para o individuo um valôr e uma sugestibilidade que êle dantes não possuia; o objeto torna-se uma fonte de recordação das duvidas e do drama da vida... o objeto vive tanto quanto o proprio individuo. De uma cousa jogada no acaso do mundo, êle se transforma numa cousa transbordando de sugestibilidade,

êle adquire “atmosphéra”. Semelhantes sensações não são mensuraveis pela fisica moderna (1), que fracassa completamente, quando a noção de tempo perde o seu sentido vulgar do cronometro.

A atmosphéra de um objéto são “as recordações” que o objéto oferece ao observador; estabelece-se uma ligação entre as camadas profundas do inconsciente; essas camadas profundas ressoam ao aspéto do objecto do observador, e o aspéto do objecto e surge na tona do consciente, não propriamente uma imagem mas a sugestibilidade de uma recordação longinqua.

Sem duvida, por uma ironia natural, as recordações da historia se congregam nos residuos abandonados pelo homem e não destruidos, e as recordações cosmicas, as grandes feridas do mundo se congregam em toda a produção do homem e em tudo que aparece ao homem. Mas estas recordações só são percebidas quando se dá uma especie de ressonancia ou comunicação entre a camada do incons-

(1) A de hoje em todo o caso.

ciente que se refere ao periodo recordado e o objéto.

Porque se congregam as recordações da historia nos residuos sobreviventes? Porque as pesquisas do homem procuram sempre reconstruir o passado, reconstruir a origem, saber de onde saímos, para calcular para onde vamos... e os residuos sobreviventes são os unicos pontos de apoio capazes de aguentar com sufficiente segurança a animosidade pesquisadora do homem. Á medida que diminue a segurança, o residuo torna-se menos “sobrevivente”, mais morto, mais remoto e mais impalpavel. O objéto irreconhecivel, de tão remoto que é, possui talvez a maior carga de sugestibilidade, mas requer a simpatia de uma camada mais profunda, mais antiga do inconsciente, e a sua beleza é menos accessivel á apreciação geral.

As fôrças cosmicas e as fôrças traumaticas, os grandes quadros de feridas requerem talvez “mais” que as profundezas do inconsciente para o seu reconhecimento... requerem a intuição poética do “começo das cousas”.

Toda a fôrça que orienta a pesquisa do homem surge da grande sugestibilidade dos residuos do mundo. A meditação do *homo-sapiens* é já um apêlo dessa sugestibilidade, uma duvida.

De maneira que, a expressão “atmosphéra” de um objéto qualquer, é a soma algébrica de todas as sugestibilidades perceptíveis no objéto.

A pintura não-naturalista, e particularmente as pinturas expressionistas, super-realistas e abstracionistas, são exemplos berrantes da existencia de uma “atmosphéra” não mensuravel pela fisica moderna. Essas pinturas possuem as recordações mais dramaticas da alma do homem; estão completamente fóra da idéa cronologica de tempo, as fórmulas pintadas são animistas, e possuem tão grande carga de sugestibilidade, que vivem e pensam como tudo mais. São fórmulas que pertencem á morfologia dos residuos mais remotos do mundo (1), dos residuos

(1) Vêr no “O mecanismo da Emoção Amorosa”, o cap. “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” — apresentado em 1934 na Conferencia Internacional de Psicotecnica em Praga.

de mundos perdidos, daqueles que só o fundo da alma e uma intensa elaboração poética podem recordar. A profundidade do pensamento da pintura moderna provem da sua natureza cosmogônica, e se caracteriza pela essência de “verdade” que possui. A primeira confirmação do observador da pintura moderna (1) é o “isso é verdade” que salta aos olhos e às vezes confunde, choca e mesmo desagrada o observador, que quasi sempre não gosta e repele a verdade. A verdade não é uma condição lógica nem raciocinada ou raciocinável, é muito mais profunda que a dialética regional de uma lógica. A verdade surge da “atmosfera” do quadro e só pode parecer verdade para aqueles que compreendem a “atmosfera”.

A verdade, quando aceita como tal, é sempre terapêutica; oferece apoio e segurança ao tumulto interno do homem. O amador da pintura moderna compreende isso perfeitamente e é por isso que ele a ama, porque ele sente a força terapêutica emanada da “verdade”, ele sente um

(1) Existe muita pintura falsa que passa por moderna, esta está excluída do argumento.

repouso que se achava perdido atraz da historia, um balsamo para uma ferida aberta.

É facil de compreender o poder terapeutico popular da pintura “Madona e bambino”, pois que esta pintura contem verdades que estão mais ou menos ao alcance de todos. A falsa inocencia e o “engraçadinho” do bambino e a sexualidade ou a esterilidade da madona, são cousas que apelam e pertencem á superficie do mundo da sensação.

Todo o mundo objetivo e em particular os ossos do mundo, os residuos ancestrais, funcionam como condutores de “verdade” e consequentemente oferecem um poder terapeutico pouco compreendido hoje devido ao infeliz e tacanho espirito scientifico do seculo. Só as civilisações africanas e asiaticas compreenderam bem o valôr terapeutico oriundo da suggestibilidade do objéto, só elas souberam colocar a sequencia dos acontecimentos fóra da idéa de tempo.

O mundo objetivo tem o aspéto de um vasto cemiterio onde cada objéto funciona como um fetiche capaz de aguentar

um processo de magia (1). O amor á suggestibilidade do mundo objetivo conduz reflexamente á pratica da magia. A sensação de belesa e de encanto provocada por essa suggestibilidade fica e é acalentada na alma do homem como um refugio maravilhoso nos seus momentos de tristeza. Um contato qualquer com o objéto-fetiché traz á tona a emoção de encanto e reaviva toda a gloriosa voluptuosidade da belesa, a magia é então um culto necessario, um culto cuja pratica satisfaz e repousa, é a grande pratica terapeutica. Quando um objéto entra para os dominios curativos da magia êle é reconhecido como sagrado, isto é, capaz de encantar com a sua belesa um numero apreciavel de fieis. Belesa e magia se associam como condições complementares. A magia é o processo para a realização de certos desejos voluptuosos. O áto sexual é um áto de magia, como tambem é um áto de magia o méro tocar com o dedo no vestido da santa. A magia é a sublimação da belesa, a satisfação dos desejos creados pelo en-

(1) Vêr o desenvolvimento teórico da idéa de fetiché no livro ao autor "Experiencia n.º 2".

canto do objéto-fetiche, é a consumação de um culto. A idéa de consumir um culto, de entrar em contato com o encanto e com a belesa, envolve a destruição ou a perturbação da belesa. Os processos da magia imitativa e homeopática (1) são já consequencias de uma intimidade maior entre sujeito e objéto-fetiche, e representa o periodo em que o encantamento e o amor do sujeito, pela belesa do objéto-fetiche, torna-se tão intenso que o sujeito se imagina que controlando o objéto-fetiche êle controlará o mundo. E o objéto-fetiche é então usado como atôr, para representar os dramas da vida com a benevolencia e a malevolencia oriundas do sujeito.

Todo o mundo objetivo funciona como fetiche, quando percebido pelo homem (2). Todos nós, mesmo contra a nossa vontade, praticamos magia.

O drama de um residuo se caracteriza por quatro fases distintas. A primeira

(1) Para uma descrição desses tipos de magia vêr "O Ramo de Ouro" de Sir James Frazer.

(2) Vêr "Experiencia n.º 2" do autor.

quando é usado animisticamente pelo homem na época da sua formação; é a fase amorosa, a fase da realização estética, época em que o homem constrói a sua fantasia e aplica o seu amor e as suas carícias nas suas construções, o mundo objetivo se integra animisticamente na vida do homem e recebe o odio e o amor do intelecto, e é tratado como um igual — é o periodo de magia e democracia, o grande periodo de fervor religioso. Os residuos da construção da fantasia naturalmente se compõem de residuos de outra categoria encontrados e valorizados por uma escolha ligada ao desejo de valorização estética. Esta escolha, que se baseia na sugestibilidade objetiva, e em grande parte movimentada pela força ética inconsciente do individuo, e que quasi sempre dorme o “sôno da innocencia”.

Na segunda fase do drama, o abandono domina as emoções, o espetaculo é de hipocrisia e de alegria: a fantasia construida deixa de ser uma fantasia, o homem cansado larga de lado a sua obra plastica e deixa plasmadas em rigidez estatica as fórmulas dos seus desejos, e os

ultimos toques dos seus dedos tremulos não são mais que uma condescendencia para com a sua escultura, não aspiram mais a uma méta, é um fim de volupia.

O residuo abandonado carrega através os tempos toda a simpatia de uma época, até o momento em que o descobridor-arqueologo com a sua perspicacia de policia secreta, desdobra e expõe um por um os desejos milenares e o tumulto colocado pelo homem, nas camadas plasticas. O descobrimento é a terceira fase do drama, êle é sempre imperfeito porque o arqueologo raramente consegue penetrar muito além da superficie; os arqueologos têm medo da intuição poética e preferem ser cientistas — naturalmente o bom comportamento do arqueologo não visa outra cousa que um lugar seguro no céu — mas o descobrimento não é um monopolio official, e todo aquele que sofre a felicidade de não ser um arqueologo bem comportado póde sem perigo para a sua reputação penetrar além da superficie. O arqueologo bem comportado se parece um tanto com o psicologo bem comportado. Mecanizados por um catecismo científico êles têm medo do mundo e do

pecado e só enchem a linha traçada pelo catecismo — são equilibristas que pisam resolutamente sobre um fio suspenso no escuro e poucas vezes se lembram que psicologia e arqueologia não são atos de equilibrio mas sim cousas que surgem da grande sugestibilidade do mundo, cousas catastroficas que se sentem e cuja emoção e sensibilidade são apenasmente ampliadas pelo raciocinio. Uma introspeção arqueologica privada de sentimento, isto é da força penetrante da elaboração poética, nunca pôde ressoar á plastica do residuo e restabelecer o tumulto animico colocado pelo homem na época examinada, mesmo porque o Homem que creou o residuo não era arqueologo. Para desvendar os acontecimentos representados por um residuo é necessario sentir a sugestibilidade do residuo, sentir a fôrça psicologica acumulada, e emanada do residuo, e com o auxilio do raciocinio compreender a emoção sentida.

O arqueologo tem de penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o residuo, tem de ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da

civilização que confeccionou o residuo; além de humano, e de sentir todas as emoções do artista e da civilização que construiu e fez, êle tem também de ser psicologo, isto é, compreender os motivos dessa construção e dessas fórmãs.

O processo de compreensão arqueologica é mais ou menos o mesmo que o processo da compreensão na arte. O sentimento emotivo, o sentimento capaz de alcançar as profundezas da especie, é condição primordial sem a qual nenhuma compreensão é aconselhavel. Para que a carga de vida de animosidade acumulada por um residuo não se conserve em misterio, é necessario que o arqueologo seja mais que humano, é necessario que êle apreenda a ação coletiva de todo um povo, de toda uma raça e de toda uma historia, porque o residuo não recebeu o contato de um só homem isolado a um dado momento, mas sim o de uma historia, e onde uma grande sequencia ancestral recebeu as oscilações do amor e do odio. Para apreender essas oscilações, o arqueologo precisa passar por elas, viver na sensibilidade da sua fantasia a vida da época, e reproduzir, êle mesmo, as reali-

sações estéticas ligando-as, não á sua ética, mas á ética da época examinada. A sua ética serve apenas de julgamento ou, melhor, de elemento de comparação.

O arqueologo mal comportado tem muito mais probabilidades de compreender o não-tempo, de viver igualmente á vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas da sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo. A noção de tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibilissima introspeção arqueologica, e o poder de sentir o passado e a espécie parece indicar a capacidade que tem o homem de viver fóra do tempo.

“Sentir o passado e a especie” está ligado á idéa de sugestibilidade. Uma cousa é sugestiva quando ela carrega em si um grande numero de emoções capazes de repercutir no observador e sugerir ao observador a visão e a voluptia de todo um mundo. Esta grande acumulação de fôrça animica no objéto-residuo, faz com que êle seja o unico oculo pelo qual o homem póde um dia encherger o passado e a es-

pecie. A visão oferecida é a sublimação da sugestibilidade.

O misterio que encobre o detalhe, o véo que apaga e afasta e seduz, desmanchando a cronologia do tempo, são a méta do homem, porque oferecem novidade e juventude eterna. São fôrças que falam e que possuem uma sequencia animica tão vigorosa quanto a do proprio homem. A apparencia estatica do residuo pertence mais á idéa cronologica de tempo, do tempo em que o percebemos, pois que o residuo tem uma animosidade frequentemente muito mais forte e muito mais movimentada que a do observador.

A sugestibilidade de todo o “abandonado” pela historia e pelo homem tem a volupia que tem um vulto atraz de uma cortina, atraz de uma grade ou dentro das sombras de uma folhagem... excita a imaginação poética do observador... e o arqueologo e o etnografo precisam encontrar no residuo uma fonte de excitação poética e de sugestibilidade, precisam ver no residuo a magia e a sedução que pertencem a uma mulher oculta. A parte sugestiva e o encanto do objéto visado, mesmo como póde acontecer com a

mulher visada ao acaso, aumentam com as dificuldades que se opõem a um contato íntimo entre observador e objeto.

Porque o detalhe está apagado, é então que o homem tem vontade de conhecer o detalhe. O véo que encobre o detalhe fornece a grande atração, é o engodo mais volutuoso que atrai leigos e especialistas.

A última fase do drama de um resíduo é o seu arranjo em museu. Um homem coleciona calças de mulher pelo cheiro ou perfume que ainda contem e pelas recordações que rememora. Nas coleções sentimentais o cheiro ocupa lugar preponderante porque reaviva o fogo e o gosto do contato sexual, talvez mais ainda que a visibilidade. O cheiro característico do corpo é um grande afrodisíaco.

Outros colecionam caixas de fósforos. Os judeus colecionam prepúcios. A coleção do judeu é, na realidade, uma oferta sexual á Igreja, um sacrifício de jovens viris á sanha sexual de uma deusa. É um ato simbólico, porque se trata do primeiro contato sexual do jovem que, penetrando pela porta da igreja, penetra

dentro de uma grande vagina, pois que a porta da igreja é uma representação da vagina e a igreja em si uma figuração da mulher (1).

Conheci um tipo asqueroso que colecionava cascas de feridas e fazia grandes dissertações aos amigos sobre a vida e a evolução das suas feridas.

Um curioso exemplo de colecionador, está no maniaco do castelo de Konopiste (2), o arquiduque Franz Ferdinand d'Este, que colecionava imagens de S. Jorge, para fazer concorrência ao rei da Inglaterra, possuidor de importante coleção.

Quasi todo o castelo de Konopiste se acha ocupado com São Jorges e o respectivo dragão, santos e dragões de todos os tamanhos, de todas as côres e com todas as fisionomias, e quem atravessa as numerosas salas e halls entulhados do mais variado e expressivo amontoado de santos ferozes e reptís humildes e sangrentos no mundo, não póde deixar de ponderar porque o cristianismo não apre-

(1) Vêr a obra do autor "O Mecanismo da Emoção Amorosa".

(2) Na Checoslovaquia.

sentou a cruz ao dragão em vez da espada de São Jorge, desde que se tratava de conquistar o paganismo simbolizado no dragão. Evidentemente a historia do dragão e da espada do santo nada tem que vêr com a conquista do paganismo. As explicações cristãs para os velhos simbolos da historia, quando feitas conscientemente, sempre deixam a desejar, e a maior parte das vezes são completamente imbecís. Acontece porém que quando estas são feitas por pura intuição religiosa, exprimindo apenas o sentimento, elas possuem incalculavel valôr psicoanalitico e simbolico, e que, está claro, é desconhecido da-quele que as profére.

Porque Franz Ferdinand d'Este escolheu o dragão e S. Jorge para fazer concorrência ao rei da Inglaterra, e porque não uma outra modalidade da vida do monarca inglês?...

O espirito que move um colecionador a agrupar objétoes póde ser o da simples recordação da vida do individuo ou da raça, ou de uma idéa de potencia como póde tambem ser o desejo de determinar a intensidade de um caracteristico.

Durante a minha viagem fiz uma razoavel coleção de papel higiênico dos países atravessados.

A idéa de discutir êste assunto pôde parecer deslocada num simples livro de viagens, mas este livro não é um simples livro de viagens, e sim um livro de meditações livres sôbre viagens, um resumo de idéas e sensações colecionadas sem preocupação de ordem ou de estetica e não visa nem destruir, nem construir, e nem quer ser ético, não é um livro para o grande jardim da infancia constituído pelas massas; quando muito pôde atuar como um estimulante para o cerebro seguindo apenas o tumulto dos acontecimentos pessoases do autor.

Observei nas minhas peregrinações que os habitos e os apetrechos higiênicos dos povos variam consideravelmente; não são função exclusiva de uma condição economica, pois que frequentemente são vistos agrupamentos abastados não usarem um apetrecho ou habito reconhecidamente civilisado. Certos povos só cuidam e limpam as partes do corpo expostas á vistoria do passante. Procurei associar estas observações com o sentimento

de superioridade que sempre possui o homem limpo, e marcadamente o homem “bem” vestido. Me pareceu que a higiêne do corpo dava ao individuo um novo direito sôbre as cousas, um “direito de superioridade”. Esta higiêne possivelmente ajuda a recompôr o equilibrio de um personagem enfrentando o mundo.

Como cuidam os povos dos seus anus... e de como esse cuidado varia com as classes sociaes... é, creio, uma indicação, entre muitas, do nivel de vida do povo e do individuo. O requinte no papel higiênico representa naturalmente a valorisação de um dos locaes mais desprezados do corpo humano, mais destruido pelo chiste da palavra e do gesto — possivelmente o mais desprezado de todos — e para mim, um indice que indicava o valôr do local mais desprezado do corpo era tambem um dos indices da civilisação de um povo e do desejo de elevação do individuo. Cuidando higienicamente de um dos locaes mais desprezados e mais expostos ao chiste, o homem eleva o seu sentimento de superioridade. O desprêso pelo anus é desconhecido da criança de hoje e do “selvagem” atraz da historia.

O psicanalista observa e sabe como a criança dá grande importancia não sómente ao anus mas ao produto do anus, ambos são fontes de orgulho para o juvenil possuidor, o desprezo pelo anus e o pudor que o rodeia é comparativamente recente; em épocas perdidas no tempo, épocas talvez premitologicas, as sociedades não usavam o pudor do anus e o seu produto era tido em alta consideração (1). Uma coleção de tipos de papel higiênico é em alguma fórmula uma mostra do valôr e do cuidado que cada povo confere á parte mais descuidada e mais chistosa do corpo é, portanto, uma mostra, creio que bastante bôa, da elevação do individuo em cada povo. O medico que deseja combater a molestia de um doente procura o mal na parte mais depreciada pela molestia, na parte que menos resistencia ofereceu á molestia; o sociologo que organisa as suas fôrças de combate deve procurar localiza-las nas partes mais enfraquecidas, mais depreciadas; o jornalista que busca escandalo e fôrça para o

(1) Vêr "O Mecanismo da Emoção Amorosa", do autor.

seu jornal, procura sempre as regiões enfraquecidas e depreciadas pelo organismo social, um higienista e urbanista que examina o plano de desenvolvimento de uma cidade sem aguas e esgotos, tem como primeiro cuidado tratar dessa inferioridade anal da cidade, cuidar da parte mais enfraquecida e mais sujeita ao enfraquecimento e que oferece menor resistencia á molestia.

Portanto o papel higiênico é um indice de elevação do individuo e um elemento de estudo para o sociologo. O pudor dos povos ainda paira em torno dos órgãos sexuaes e do anus, e quando estes são mencionados em publico, o chiste invade os corações e os risos se desdobram nas fisionomias, são regiões apropriadas para acomodar o ridiculo. São locaes fracos, que aspiram á grande fôrça, e paradoxalmente são simbolos de potencia como vemos na expressão popular franceza "il a du culot" e a expressão popular brasileira conhecida de todos (1) e que indicam audacia. São locaes que se tornaram sagrados na seleção dos se-

(1) "Ele tem cú".

culos, e de cuja santidade ainda encontramos residuos nas crenças religiosas de hoje (1).

A psicologia moderna, isto é, a parte que pertence ao psicologo mal comportado, concentrou uma porção importante do seu interesse em pesquisas sôbre estas regiões porque encontrava lá a base de operações de grande parte da morbidez animica do homem de hoje.

Dos paizes que visitei: Inglaterra, França, Belgica, Italia, Checoslovaquia, Polonia, Hungria, Austria, o papel higiênico inglês era indiscutivelmente e por muito o mais apurado, e talvez porque o inglês é entre esses povos o que mais cuida, dentro de certas linhas, de elevar o seu nivel de vida, coletivo e individual.

Observa-se nos paeses novos, onde perduram todos os estados de civilisação do mais atrasado ao mais requintado, que o uso do papel higiênico diminue, e decresce em qualidade, á medida que nos afastamos do mais civilizado e nos aproximamos do mais atrasado, chega-se a

(1) Vêr "O Mecanismo da Emoção Amorosa", do autor.

um ponto onde o papel que já é jornal desaparece completamente e é às vezes substituído pelo sabugo de milho. Não é a dificuldade de obter papel e nem o preço que determinam o uso do papel higiênico, mas sim um instinto de cuidado pessoal e de respeito mútuo, respeito pelos direitos do alheio que não existe no ser isolado e que pertence mais aos núcleos civilizados e povoados. Talvez seja esta a grande superioridade do homem limpo e social.

O arranjo das coleções em museu concede ao arqueólogo e ao psicólogo não sómente uma recordação da vida da espécie, mas também um meio de estudar certos traços morbidos da vida e um meio de compreender os motivos que geraram a realização estética de todos os tempos. Pelo estudo das coleções e da morbidez gravada no residuo e das flutuações dessa morbidez é até mesmo possível reconstruir as realizações estéticas que nunca foram encontradas, por pertencerem a épocas demais remotas.

O valôr das coleções é inestimável e ainda mal compreendido hoje.

A revolta contra os ossos do mundo pertence às atividades do iconoclasta; paradoxal como pôde parecer é uma revolta benéfica; o iconoclasta não consegue conciliar o seu entusiasmo pelo mundo da luz com o estilo rocóco da rugosidade vaginal representada pelo acumulo do passado. Êle necessita de espaço para se mexer, êle empurra o seu mundo para se fazer um caminho. O acumulo o incomoda, a rugosidade rocóco ameaça se tornar um claustro, e êle tem medo do claustro porque o claustro significa a escuridão intrauterina. Como reação do seu medo, o unico gesto de segurança, o unico meio de vencer o medo é a destruição do claustro. Êle rompe o claustro em pedaços para que um pouco de luz ilumine os atos da sua vida.

Quando dentro do passado claustral, temeroso e tímido êle contorna e acaricia as rugosidades com toda a fobia tátil ao colecionador profissional, e mal percebe o crescimento da formação rocóco que dia a dia incha e diminue o seu raio de ação; êle torna-se tão convencionalizado em respeito e idolatria, tão impregnado de magia e democracia, que o seu contato e

a sua carícia sobre a superfície das cousas não possui mais um poder penetrador. O medo do mundo fez dele um psiconevrotico que só se sente bem e em segurança enclaustrado.

Êle perde o poder de comparação e de julgamento, o seu raciocinio paralisa-se em nirvana e sente-se satisfeito de permanecer sob a couraça protetora da semi-escuridão vaginal; o aconchego rocócó da vagina tem a pompa e a sugestibilidade de aconchego do tumulto, o dourado das frutas e o sorriso das conchas acumulam tudo quanto poderia ter dito a grande ferida matriarcal. Para êle se mexer torna-se um perigo e uma ousadia incrível, uma ofensa á reverencia do seu grande numero de idolos. E encherger é um peccado de calibre sexual. O seu olhar confunde-se com a potencia do seu penis e um máo olhado poderia perturbar o grandioso intercambio sentimental do seu imundo mundo rocócó. Êle é engaiolado na fobia do paralitico e ama a sua fobia, a sua fobia é a sua mania, dominado pelo medo e pela volupia do medo êle estica-se sôbre o seu leito de morte e faz da sua inferioridade e do seu isolamento um gran-

de céu, onde o brilho tépido do decor tornou-se calado, o passado apaga-se, é o fim.

Nem sempre a aurora de um novo dia é capaz de revive-lo.

Num contato amoroso e sentimental com o passado, o arqueologo muitas vezes esquece-se de que o passado não foi colecionado para fazer milagres, e o seu amor tem uma tendencia idolatra e pende para a pratica da magia. O iconoclasta poderia ser chamado de arqueologo raté, alguem que assassina a arqueologia, talvez porque não conseguiu compreende-la, mas creio que é mais conveniente considera-lo como alguem cujo impeto de penetração é forte demais para o estilo rococó que a acumulação arqueologica tende a apresentar, alguem que abandonou a magia e que destróe o idolo porque este não mais oferece segurança e deixou de operar milagres e de ser poderoso. A alegria e o entusiasmo do iconoclasta está justamente em destruir o objéto que antes lhe metia medo, que o transformava num sêr inferior e agachado. Pelo contato guer-

reio êle recupéra em batalha e em sangue e compensa grande parte da humilhação sofrida; muitas vezes êle desenvolve todo um ritual preparatorio á destruição; pelo chiste da palavra e do gesto, pela mimica, pela dança, pelo canto, êle arrelia o idolo... e preparando-se para a grande tragedia recebe o cacarejo da imagem sonolenta. A destruição do idolo pelo iconoclasta é como um ultimo áto de magia, e o seu primeiro gesto viril, antes de penetrar no mundo da luz e da novidade. Êle não é mais o mono encolhido; eréto êle domina — o deus ou as fôrças do passado que o incomodavam não mais o incomodarão, pois que destruindo o receptaculo dessas fôrças êle se imagina que as próprias fôrças e a sugestibilidade acumulada foram destruidas.

Êle é o materialista e não acredita na vingança da alma do castigado. O seu gesto destruidor tem a violencia e os desejos de um ultimo gesto de animismo; êle matou a alma do castigado com um "liquido magico" mesmo como faz o negro feiticeiro com a "sacrificada de Namugongo".

De pé, no mundo da luz e no meio das ruínas, o ex-democrata e piedoso impõe a nova lei da palavra; êle não necessita mais do próximo e se dirige ao mundo coletivamente... "Vós"... diz êle.

A fase iconoclasta da revolta contra os ossos do mundo apresenta-se sempre como contrária ao período de magia e democracia, parece que o período de magia e democracia pertence a uma forma de vida intra-uterina no mundo da meia luz ou da escuridão completa, enquanto que a revolta iconoclasta é do mundo extra-uterino da luz e dos domínios da reação.

As trevas são sempre niveladoras.

Dois Congressos Sofisticados

Em Praga, assisti á sofisticação de dois congressos ao acompanhamento de “algazarra nazista” (1) (a unica ciência admissivel como superior, é, segundo as bocas amarelas de bonecos rosados, a ciência nazista) (2). “Os povos do mundo” declarou um delegado dessa fé “são

(1) Nazismo: seita politica alemã muito em voga nas visinhanças dê 1934.

(2) VIII Congresso Internacional de Psicotecnica em Praga, 1934.

demais inferiores para compreender o ponto de vista superior da nação alemã”... e os povos do mundo, todos ali representados, se contorceram em dôres, espremendo em voz e suór o espirito adormecido de suas raças.

“Os metodos americanos fracassaram na Alemanha porque a raça alemã é por demais superior e não póde se submeter a ser maquinizada”... continuava a esfinge em tom incestuoso...

Lahis o secretario geral do congresso, francês meridional de sangue quente, furioso e em nome da ciência e arrumando um sôco sôbre a mesa protesta contra o abuso da liberdade da palavra para fins politicos. O humor alemão caía como gotas de chumbo derretido sôbre a fina pele da sensibilidade estrangeira. Por toda a parte havia palavras asperas; as delegações estrangeiras ameaçam abandonar o Congresso; os italianos mal contêm a sua indignação... e certamente sem os subterfugios da inteligencia, a luta seria livre. Finalmente, a diplomacia entra no meio e os alemães procuram passar como vítimas e tudo se acomoda com a muito conhecida e melancolica “satisfação ge-

ral”, conservando sempre os deliciosos e asmaticos sentimentos recalçados.

No começo, já, os alemães recusavam tomar parte no Congresso porque êste se realisava sob os auspicios da Liga das Nações, e entre os incidentes pitorescos destacou-se o dos drs. Lipman e Stern que se demitiram do Comité Internacional alegando que eram não-arianos. A assembléa não aceitou as demissões e informou aos não-arianos que “foram eleitos não pelos representantes alemães mas sim por uma assembléa de psicotecnicistas de todo o mundo... e que nunca será tomada em conta a nação á qual pertence um sabio mas sim o que êle vale para a psicotecnica”.

Os alemães não queriam que o Congresso se realizasse em Praga porque o governo checo tem sempre acolhido com consideração os emigrados do 3.º Reich — a propaganda hitlerista no Congresso se destacava pela desobediencia aos regulamentos.

O Congresso Internacional de Filosofia que antecedeu ao de psicotecnica muito se assemelhou a êste em incidentes. Um entusiasta nazista alegando que

o alemão. era a lingua filosofica por excellencia propoz que todos os idiomas, inclusive o idioma local o checo, fossem suprimidos do congresso conservando apenas o alemão. Houve algazarra. Um delegado observa que a lingua checa era usada no seculo XIV e XV como lingua diplomatica em quasi todas as côrtes da Europa, e que os documentos officiais, tratados, etc., eram escritos em checo. A proposta não é aceita e, no fim, de raiva, o delegado alemão rasga em publico o convite da filha do presidente Masarik para a recepção em palacio. O áto impío do filosofo entusiasmado não era apropriado a uma assembléa circumpecta de Congressistas, e muitos foram os que se deixaram levar pela indignação patriótica ou pela indignação internacionalista.

Os filosofos eram mais velhos e mais barbudos, mas os psicotecnicistas comiam mais e eram mais barulhentos e as mulheres psicotecnicistas eram mais belas e mais folionas. Pareciam falsas psicotecnicistas; quasi não compareciam ás sessões do congresso.

Os dois grandes congressos se reuniram em Praga que é um centro inteletual

a mais de 600 anos, e a “querida” politica da Europa de hoje. Umas 700 sumidades mundiais trouxeram para o campo da discussão os assuntos mais palpitantes e mais comoventes do pensamento humano. Proliferos em incidentes, ambos os congressos se escoaram com diplomacia alegre entre flôres, moveis antigos, quadros romanticos, uniformes e toilettes brilhantes. Praga monumental da idade média e Praga moderna com fontes luminosas e coloridas, enquadrava o cenario das discussões e das recepções luxuosas de Benés e da dra. Alice Masarik, filha do presidente, e entre flôres e o riso alegre das mulheres louras o apetite notavel dos filosofos devorava meticulosamente todos os “buffets” apresentados com rara pericia. Semelhante apetite era mais proprio ao apetite secular dos fantasmas que ainda povoam a velha Praga nas sombras da noite; ás vezes eu imaginava que não eram realmente filosofos mas sim os proprios fantasmas que ali estavam.

Falavam-se todas as linguas e todas mal, mas principalmente o francês. Os lances dramaticos e agitados se sucediam, e a atualidade politica monopoli-

zava as atenções. A “crise da democracia” foi o que mais empolgou, e muito filosofo esqueceu a sua filosofia no calor da discussão. A delegação francesa unanime bradou com convicção dramatica os principios da sua grande revolução, e a delegação italiana, seguindo a orientação facista, insistiu demasiadamente em demonstrar o contrario, e os alemães tambem. Kosak o filosofo checo, elemento de esquerda, (como todos os filosofos checos, segundo as más linguas), apresentou interessante e imparcial comunicação sôbre o assunto.

Eram consideradas como particularmente brilhantes as discussões sôbre logica e logistica, e Schiller, de Oxford, applicou uma ducha gelada em toda a logistica, classificando esta de “brinquedo intelectual incapaz até mesmo de afinar o inteleteo”, e terminou dizendo que a unica vantagem que via na logistica era a de conservar os logicistas afastados de outros perigos. Benedetto Croce, cujo nome estava no programa para falar sôbre a missão da filosofia, não compareceu. Dizem as mesmas más linguas que tanto Croce como Gentile, que tambem não

veiu, não se dão bem com Mussolini; consta que ambos são antifacistas.

Entre as declarações interessantes e pitorescas apanhadas ao acaso na massa espessa de pensamento que escoava pelas salas da universidade, destaca-se por exemplo esta do filósofo francês Bachelard, ex-funcionário dos correios: “Os conceitos importantes não saíram da observação, mas sim do cerebro humano para contradizer a observação”. O delegado italiano fez também curiosa declaração informando que na Italia existe absoluta liberdade de pensamento filosofico (sem duvida pensava na “crise da democracia”), e uma das declarações mais elucidativas foi feita pelo filósofo francês Brunschwig no encerramento do Congresso e que reza: “é espantoso vêr filosofos discutirem sem nenhum metodo; uns dizem uma cousa e outros respondem outra, e se comportam como verdadeiras crianças. A grande maioria dos filosofos repetem as suas téses favoritas, sem se preocupar com o que os outros dizem”.

O sr. Brunschwig foi certamente mais que um filosofo, foi um observador humano.

De um modo geral uma onda de idealismo pairava sôbre o congresso, uma onda que teimava em fazer da filosofia a "corôa de tudo". Das entrevistas que colhi, onde abordei sobretudo o tema da produção inconsciente e da produção raciocinada, observei uma tendencia geral em quasi todos os filosofos para um certo "patriotismo científico", tendo como patria a ciência raciocinada.

Em Praga agitam-se os movimentos mais modernos do pensamento, em poesia, em filosofia, em teatro, em pintura; tudo quanto o cerebro produz de interessante e curioso é visto e apreciado. Praga sempre recebeu influencia cultural da Alemanha e da Italia e hoje muito pronunciadamente da França e da Russia, e o pouco de influencia asiatica proveniente do sul caracteriza-se mais de maneira racial entre a pequena parte morena da população. A influencia politica e cultural proveniente de Paris e Moscou é agora

excepcionalmente forte. Benés, que é um verdadeiro otimista, na recepção dos filósofos, no sobrio e belo palacio Cerny, declarou que não acreditava na iminencia de uma guerra e que confiava ainda na diplomacia (1). Benes acredita na Liga das Nações e a sua grande influencia diplomatica na Europa de hoje relembra em muita coisa a exercida por Stressman anos atraz. No momento em que escrevo, a Europa agita-se e os acontecimentos não parecem querer demonstrar as crenças officiais de Benés. As crenças officiais são quasi sempre feitas para a convivencia do momento, para uma proteção qualquer á politica que passa, e as crenças officiais expostas em congressos de filosofia possuem ainda menor valôr que as outras, porque vagueiam pelo terreno de um certo idealismo que não é observado na realidade da vida e que faz parte do mundo fantasmagorico do homem... do medo que êle tem da vida.

Contudo, os filósofos gostaram da pilula de Benés, e cheios de harmonia e

(1) Setembro de 1934.

auto-contentamento elevaram as suas discussões aos oito cantos do pensamento e apalpam as doçuras da “moça subtil”. A deusa razão tinha ainda o engodo e os atrativos do specimen da revolução francesa — espectral e provocadora arinhava os desejos pantagruelicos da sua *entourage*.

O Mapa da Saudade, o primeiro
Mapa do Mundo (1)

“Da natureza intrinseca da materia . . . a ciência nada sabe . . . tanto quanto sabemos a materia póde até mesmo ser mental”. (De um discurso de Eddington, em Cambridge, 1931).

Na Slovaquia o canto é a grande forma de manifestação de alegria. Todo o

(1) O autor pretende colocar num outro livro as suas pesquisas sobre o assunto: “Origens da Arte Popular”.

mundo canta: nos cafés, nos campos, em toda a parte, moços, moças, velhos e velhas, entoam canções de uma melancolia prolongada, quasi sempre lubrificadas pelo vinho suave da Morávia. A alegria do canto pertence a todas as classes, e é comum vêr-se nos cafés mesas povoadas pelos mais diversos personagens, e que entoam o mesmo canto ao mesmo tempo: todas as etiquetas de classe desaparecem na melancolia do canto e na suavidade do vinho. Cantar na Slovaquia é quasi tão necessario quanto comer. O canto funciona de uma maneira niveladora e agregadora. Niveladora pelo seu caracteristico de festim e orgia, pois a idéa mesmo de orgia é uma idéa niveladora — é a comemoração de uma vitória, e por fôrça deve imitar o rebaixamento de um inimigo e de um poderoso: todos têm os mesmos direitos ao jubilo e á alegria, todos devem participar do contato, por mais vaporoso que seja, do poder do vencido, todos devem provar da fórmula de alegria e de luxuria gosada pelo vencido. O canto amoroso e sexual é frequentemente uma ancia para a vitória.

Quanto á parte “agregar”, já durante a minha experiencia sôbre uma procissão de Corpus Cristi (1) em 1931, havia eu observado esse fenomeno: o povo enfurecido e aos gritos de “péga”, “lincha”, e agitando velas, crucifixos, tocos de lenha, etc.... corria ao meu encalço. Uma hora depois, refugiado numa leiteria e protegido por um pelotão de guardas civis armados, ouvia os canticos que recomeçavam ao longe... e fui informado por um guarda civil que o poder do cantico havia de novo congregado os crentes (2).

O camponez slovaco se utiliza do canto como acessorio das suas tradições; em todas as ceremonias religiosas que marcam a vida do homem do utero ao tumulto, o canto toma parte; são muitas vezes canções pornograficas como após a cerimonia de batismo e durante a cerimonia de iniciação da noiva. E frequentemente essas canções pornograficas possuem um espirito profundo e de alto

(1) Vêr obra do autor: Experiencia n.º 2.

(2) Vêr a minha conferencia realizada no Instituto de Engenharia e intitulada “A pintura do som e a musica do espaço”.

cunho poético, são higiênicas porque invariavelmente provocam o chiste e a alegria.

Quem perambula pelos cafés e pelos cabarés terá ocasião de observar o grande valôr da musica na conquista da mulher. A mulher slovacca, e sobretudo a mulher hungara, desfalece de goso ao ouvir rente ao ouvido a musica langorosa de um violino cigano. O seu olhar torna-se nublado e passa rapidamente do sonhador ao desmaio voluptuoso e quasi vesgo. Para ella a musica é um afrodisiaco poderoso e ella tudo concede ao macho que lhe proporcionar o prazer de um violino cigano rente ao ouvido; o mundo da realidade como um sorvete funde-se e desaparece no contato do seu calor, e o seu mundo é só o mundo do sonho, local onde ella encontra uma felicidade inexprimivel. Muitos se utilizam desse fraco para obter da mulher desejada o consentimento para uma intimidade maior, e muitos collocam o som excitante da musica ao lado mesmo do leito ou do sofá do sacrificio, para que a mulher possa se entregar com mais calor ou com menor resistencia.

Um residuo da volutuosidade dos povos da Europa central está na epidemia de violino que por lá ainda perdura. Todos tocam: meninos, moços, velhos, e o que é mais curioso ainda, velhas desca-beladas e em trapos, empunham heroicamente o violino para apaziguar a sua fome.

O cigano do café e do cabaré, que é sempre um senhor moreno de olhos grandes, vestindo impecavel casaca ou smoking, quando toca procura fixar os ouvintes com os olhos; parece que êle quer transmitir a sua emoção ao ouvinte, o seu modo de agir incomoda ao ouvinte, é desagradabilissimo, tem-se a impressão que os desejos do cigano musico não são o que êles deveriam ser. O olhar evidentemente ocupa uma parte importante na mimica musical e no andar do cigano tocador, e, quando observava esses ciganos as suas musicas langorosas e de olhar lustroso e grande, não pude evitar recordar-me da ligação simbólica que existe entre o olhar e o proprio áto sexual, como por exemplo o olhar estranho de Bel Marduk, antes de entrar em batalha com King e Tiamat, e o olhar prolongado dos

deuses sôbre o guerreiro Bel, antes da sua partida, e a frase de Cristo ligando o olhar ao sexo do homem — certamente que o olhar do musico cigano é um olhar falico.

Os hungaros são mais sensiveis a esse poder falico e afrodisiaco da musica que os checos. Talvez o que me disse, certa vez, uma filosofa checa, explique isto:

“O hungaro tem o temperamento fantastico e romantico; gosta de construir castelos com fórmãs agradaveis” disse ela.

Era tarde, Roger Caillois e eu despedimo-nos de Karel Krejci. Haviamos conversado longas horas com o especialista de literatura slava, descemos Seletna e paramos numa “vieha”, conhecida pelos vinhos gregos que importava.

Tinha encontrado Roger Caillois vagando pelas planicies da Russia Subcarpatica e da Slovaquia, era um homem estranho, magro, alto, jovem, palido e anguloso, e era demonologo. Excessivamente intelectual e nervoso, tipicamente

francês, Caillois quando falava, falava com todo o corpo e até mesmo com a ponta dos dedos.

O vinho de Samos era generoso. Bebernos diversos copos, e a conversa que se havia iniciado sôbre o tema popular "mulheres" já se achava nos versos que se supunham do seculo XII, falsificados no seculo XVII (1). Os famosos versos falsificados enganando especialistas e entendidos haviam sido traduzidos para um grande numero de linguas. O proprio Louis Leger, grande cientista francês, autor da tradução francesa, achou os versos inimitaveis e extremamente caracteristicos da poesia popular medieval. A beleza medieval dos versos falsos impressionava tanto e a autenticidade era tão segura e garantida pelos entendidos, que houve diversas traduções importantes para o alemão, e até mesmo Goethe chegou a achá-los incomparaveis como poesia antiga. Naturalmente a palavra de

(1) Alguns jovens entusiastas quizeram dar á patria alguma coisa de semelhante a grande poesia medieval e fabricaram versos escritos em velho checo sôbre um papel velho, os quaes passavam como autenticos versos do seculo XII e mesmo do seculo X.

Goethe sôbre o assunto era como a ultima sancção, ninguem mais ousou duvidar da autenticidade dos versos, até o fim do seculo XIX, quando um grupo de sabios chefiados por Massarik mostrou a falsificação, e o erro de Goethe foi posto de lado e esquecido e apagado pelo seu valor e pela sua grande personalidade.

Abandonando o vinho de Samos e outros, despedi-me de Caillois e segui sósinho rumo ao Museu do Reino da Bohemia: Caillois me havia informado que o museu alojava importantissima coleção de conchas.

Praga é uma dessas cidades que encantam porque, além da modernidade e da eficiencia que se costuma encontrar nas grandes cidades de hoje, retém também as fórmulas de um passado longinquo agitado e romantico; quasi que só barroco, essas fórmulas se contorcem nas sombras das ruelas, numa atmosphera de calma secular situada do outro lado do rio, onde o ruido do mundo não penetra os jardins encantados dos palacios, e a calma de cemiterio das pequenas praças publicas, de vegetação verde, miuda e delicada, pare-

cendo isolar ainda mais as grandes contorções barroco, da luz do século atual.

Deixei o museu para depois do almoço, atravessei a ponte Charles, os santos da ponte me olhavam com o olhar patinado da pedra, pareciam atrapalhados com as dobras inúteis e volumosas do vestuário, não sabiam bem como segurar as dobras em posição e ao mesmo tempo manter a pose exigida pelo escultor e certos tinham medo de cair do pedestal, alguns anjos se abraçavam e angustiados viam moças e homens que passavam em baixo, outros segurando angelicamente, isto é, pelo poder das asas, o pêso de uma cruz, leves, serenos e com bochechas inchadas, voltejavam grudados deselegantemente na estrutura do salvador do mundo, pois que o montículo de terra em baixo é fundação insuficiente para a grande massa pesada.

Santa Luitgarda em extase, boca entreaberta, ligeiramente agachada, recebia o balsamo voluptuoso de Cristo; as dobras do pano que a envolviam pareciam querer escorregar e entreabriam-se no momento mesmo que Cristo descia da cruz, e tinha-se a impressão que a nudez

de Cristo ia ficar mergulhada no pano feminino, e que ao descer êle seria inteiramente envolvido e desapareceria entre as dobras, mesmo como aconteceu com Poronominare, o Salvador do mundo (indio) do vale do Amazonas, com esta diferença; que Poronominare se encontrava imóvel em baixo e o elemento feminino descia envolvendo-o.

Não sei qual a intenção ou a inspiração de Braun quando esculpiu êsse curioso grupo, mas o que é certo é que toda a alma e todo o simbolismo sexual da escultura barroco estava presente, e como estes são fatores inconscientes, pertenciam á essencia mesmo da voluptuosidade religiosa.

A escultura barroco nem sempre contém os simbolos claros e concisos que localizam psicologicamente êsse estilo na arquitetura, mas a rugosidade e a expressão quasi sempre alucinante e extasica dada ao tema revelam as emoções da alma barroco. Praga está cheia do tom dominante barroco da escultura de Braun, e ás vezes individuos como eu chegam até mesmo a achar Braun agradável, sobretudo algumas das suas obras que ex-

postas ao tempo adquirem um aspecto curioso, um patinado nivelador, um véo de misterio... e se tornam quasi interessantes quando vistas de uma certa distancia. A unica que realmente me agradou foi a Madalena deitada, esculpida ao ar livre no meio de um bosque em Kuks onde se encontra. Pertence á velhice de Braun, época em que Braun se torna mais primitivo e mais sintético, é o seu periodo mais belo... o desgaste do tempo poetizou essa obra de Braun (1).

De toda a escultura deixada no passado da Checoslovaquia, uma unica destaca-se pela sua bizarria e pela sua genialidade, é a obra de Vaclav Levy (2) (1830), a parte que pertence ao seu periodo romantico. Quando jovem, Levy esculpia nas rochas das florestas e dos campos. Esta parte da obra de Levy lembra um pouco as enormes cabeças enigmaticas da Ilha da Pascoa.

(1) Uma fotografia dessa escultura encontra-se no meu livro: "A inquietude do Ocidente".

(2) Vêr fotografias no livro do autor: "A inquietude do Ocidente".

Muitos são os que negam aos checos, e mesmo aos slavos, um valor plastico. Certa vez, em conversa com a pintora Ester Fridriková, esta pintora, abordando o probléma, disse achar que “os slavos não eram plasticos e que tinham uma produção eminentemente decorativa, e esta não passava de um aborto do desejo ao plasticismo”.

Possivelmente Fridriková tenha razão; tanto na Polonia como na Checoslovaquia e na Hungria achei, de um modo geral, a arte que a historia deixou, muito impessoal, caracteristicamente arte “sobrevivencia”; pertencente aos dominios do copismo — não incluindo, bem entendido, a arte popular, pois que esta pertenceria a uma fórmula de sobrevivencia inconsciente, automatica. No entanto encontrei na Checoslovaquia uma arte moderna que faz excepção: no meio de toda essa grande influencia proveniente de Paris, ficou a sinceridade emocional, que tomou raiz e que presentemente atúa como diretriz ideologica de todo o grande artista. A destruição dos valores, encontrou em toda a parte, a sua maior opposição entre os copistas, os fabricantes da

“sobrevivencia” da arte, pois que estes privados dos seus classicos modêlos se sentiram abobados e incapazes de produzir. Acredito ser possível que a emoção, a vitalidade e o sentimento da arte moderna venham atuar como uma cura da mania decorativa dos povos slavos. Semelhante terapeutica não destruirá nenhum dos valores regionais e topograficos da arte como pode parecer á primeira vista, pois que estes valores já fazem parte do inconsciente ancestral de onde provem toda a “vivacidade” da arte moderna. O sentimento de revolta é apenas uma manifestação antitética, proveniente de um profundo sentimento religioso, manifestação esta, que vem á tona a chamado da sugestibilidade da “sobrevivencia”.

Até certo ponto a mania decorativa dos slavos está ligada ao grande desenvolvimento entre êles do barroco e do rocó. Êstes estilos representam uma intensa fase de enfeite e de decoração da humanidade, e a grande diferença entre a arte decorativa praticada entre os slavos e os estilos barroco e rocó está em que o barroco e o rocó caracterisam a

idéa de sexos enfeitados, ornamentados e perfumados, enquanto que a arte decorativa dos slavos, apesar de não se achar inteiramente livre dessa idéa, se preocupa mais com o valor da unidade “enfeite”.

Viajando pelas vastas extensões de terras cultivadas da Europa Central, notei que o campo cultivado, visto de uma certa distancia, oferece um panorama cujo detalhe enfileirado e arranjado associa-se facilmente a um “pattern” decorativo. Observei que á medida que aumentava a distancia entre o observador e o campo, o “pattern” se caracterisava e se formava — e imaginei, então, que um individuo prêso á terra e acostumado a acariciar diariamente o produto da terra, quando colocado a uma longa distancia do seu afêto sentiria por fôrça uma emoção de angustia. Interrompidos os pontos de contato e de escoamento da sua afetividade só lhe restava para o acalento da sua angustia, a visão longinqua do “pattern”. O “pattern” do campo cultivado torna-se então uma fórmula de idealismo saudosista do seu Eu, uma visão

inspiradora e sugestiva; a visão do homem na montanha.

Quem observa a aparência rugosa, seca e vermelha ou amarela do camponez e a vestimenta que êle usa, sente que êle pertence á terra que o seu aspeto e a sua mentalidade são produto da terra, e o gosto que êle tem pela terra é milenar e é alguma coisa de importante no correr da historia, sente que o valor da terra é grande e que esta possui uma população caracteristicamente prêsa a ela e diferente das outras, e que um estudo da vida e do movimento dessa população elucidaria algumas das duvidas que ora tempera o espirito do homem.

Tem-se a impressão de que, ou o camponez faz parte do jogo fecundo da terra ou a terra faz parte dos objéto íntimos do camponez e que êle cuida da terra com o carinho com o qual êle cuida da sua propria vestimenta.

Cruzando pela Slovaquia notei que os ornamentos slovacos se pareciam com os campos ornamentados pela cultura — e imagino que sem dúvida os ornamen-

tos de outros camponezes também se parecem com os seus campos cultivados.

Êsse sentimento artistico está na alma do camponez: a repetição do motivo não é outra coisa senão a repetição do elemento vegetal no campo em cultura, e a maneira de dispôr o ornamento às vezes segue o alinhamento desses campos, e o “pattern” geral é sempre o “pattern” das culturas, até mesmo na uniformidade da côr, pois que a repetição da côr no “pattern” decorativo é uma copia do que acontece com o agrupamento do elemento vegetal da mesma côr, numa certa zona.

Os motivos decorativos que ornamentam as cosinhas slovacas, as paredes de certas salas e as roupas das camponezas, provêm ao meu vêr de um *movimento migratorio* entre o campo e as montanhas.

A pintura e a arte decorativa do camponez se dividem em duas partes: o elemento decorativo que compõe o conjunto e a orientação geral, o “pattern” do conjunto.

Examinando a morfologia do elemento decorativo, observa-se que de um

modo geral ela se associa aos detalhes do panorama do campo cultivado visto de perto, e está claro, que esta morfologia só é compatível com a vida do camponez na planície, o camponez contemplando o vegetal de perto é ligado a este pelas caricias que aplica com seu tato e os seus cuidados.

Mas para que o camponez sinta o desejo de produzir a sua maravilhosa arte agrícola, para que êle tenha saudade do campo, êle precisa afastar-se do campo e contemplá-lo de alto e de longe. A ascensão às montanhas é uma condição sem a qual a arte camponeza não pôde existir... E isto explica por que, certas civilizações de camponezes, vivendo afastadas das montanhas, não adquirem um ponto de vista de cima e de longe, e não possuem uma arte decorativa com os característicos da que estamos discutindo.

Para formar uma arte decorativa camponeza é necessária uma vida "sessile", parada e prêsas dirétamente á terra durante muitas centenas de anos. Os nomadas não possuem semelhante arte decorativa.

À medida que o camponez se afasta da planície e emigra para as montanhas, êle perde de vista o detalhe e obtem uma visão de conjunto que é precisamente a visão que caracteriza o “pattern”, que caracteriza a orientação geral observada nos bordados e pinturas de cosinha.

A perda do detalhe é a perda da expressão e da fisionomia do objéto querido. Um véo de mistério, o véo-distancia, sepára o camponez do seu culto milenar, êle deixa de ser tactil para com êsse mundo e conserva apenas uma visão idealistica dos seus repôlhos e dos seus nabos... êle é o sonhador na montanha e longe da planície êle guarda o calor das suas caricias e retem em conserva o seu desejo — a sua alma saudosa encontra um escoamento na pratica de uma magia, êle constróe uma imagem homeopatica do seu campo cultivado, êle desenha o seu primeiro mapa, é o primeiro panorama aéreo do seu mundo, é o seu primeiro modêlo filosofico, a sua alegria é grande, êle descobriu um efeito melodico, o escoamento de uma coisa colocada atraz da outra, o seu mapa é uma representação gráfica ou em relêvo que recorda as suas

grandes emoções e o seu contáto de agricultor e é, portanto, um fetiche maravilhoso, perfeitamente capaz de receber a magia estructural da sua alma, e êle aplica sôbre essa imagem as efusões e o ritual do seu amor. Assim fazendo êle se inicia nos primeiros passos da sua arte.

A visão de perto e a visão de longe formam os dois traumas (1) que orientam intuitivamente o camponez na sua arte, e o movimento migratorio das planicies para as montanhas alimentá êsses traumas através os seculos, e é o saudosismo do homem da planicie isolado na montanha e defrontando um panorama do seu mundo de hontem, que era o mundo civilisado e organizado, que faz com que êle construa uma imagem dêsse mundo.

Os primeiros mapas do mundo são representações da vida "sessile", prêsa á terra, são cênas de um mundo pequeno, cênas de quintal; os servos tocando os

(1) O autor acha que a primeira impressão das duas visões, escolhendo uma dada vitima, foram suficientemente fortes para marcar com a ferida do saudosismo a vitima que mais tarde construirá um **modêlo** em pequena escala do objéto afetivo para dar saída ao seu saudosismo.

ganços do galinheiro, um tanque de agua rodeado por plantações de repôlhos, etc... como encontramos frequentemente na pintura egipcia, uma pintura quasi esquematica e que nada mais é senão alguns dos primeiros mapas do mundo.

Não só o arranjo dos vegetais nos campos era fonte de inspiração para o isolado da montanha, mas tambem os grandes rebanhos de animais que vagavam pela planicie inspiravam o caçador saudoso e amoroso da sua caça — e os primeiros mapas das caçadas e da visão desses rebanhos se encontram, ainda hoje, nos desenhos sôbre rochas e nas paredes de cavernas. São êsses, alguns dos primeiros altares do tumulto animico do primitivo. Durante o meu vôo sôbre as costas brasileiras notei como já foi dito, que certos panoramas invadidos por braços de mar, igarapés, se pareciam com rendas, com as rendas do Ceará. Porque? Teriam os cearenses subido a uma grande altura em época remota?... e saudósos teriam êles construido a sua renda baseada na visão geografica? Ou simplesmente teriam êles desenvolvido o sentimento da visão dessas alturas?

Anatole Jakovski, num artigo na revista do Kunstmuseum de Lucerna, declara que a paisagem aparece na pintura ocidental logo depois das grandes descobertas geograficas (1). Acredito que Jakovski tenha razão, pois as minhas pesquisas sôbre o assunto, durante a viagem, me levaram a crêr que toda a arte decorativa é oriunda de uma visão ou de uma emoção geografica, mesmo que esta pertença a um mundo insignificante e restrito.

Observei que na parte da Europa Central: Moravia, Bohemia, Slovaquia, etc., o camponez considera o montanhez como inferior e selvagem, e uma mulher camponeza quasi nunca se liga em casamento com um montanhez, pois que ela deseja e procura um homem que seja superior á sua classe ou pelo menos igual a esta diz ela. Contudo, o macho camponez frequentemente une-se á mulher das montanhas. Para mim isto é uma indicação um tanto clara de que os mapas, as pinturas da vida agraria, executadas a

(1) Vêr o numero de 24 de fevereiro e 31 de março de 1935, pagina 11.

principio nas montanhas, eram produtos só da mão do homem, daquêle que abandonou o campo rumo á noiva na montanha, e que saudoso do que deixou para traz constróe um mapa da sua visão apagada, um monumento ao seu passado e sôbre êste êle executa homenagens e ritos de magia — é a mesma magia dos homens de hoje sôbre as praças publicas, nas estatuas, nos altares, etc. (1), e sôbre outros mapas da sua vida diaria e do seu passado.

A arte decorativa é uma arte macho e femea, tem sexo definido e contrasta com certa arte “moderna” adiantada, que parece ser mais hermafrodita porque é capaz de uma emoção multipla, enquanto que a arte decorativa fortemente dividida e sexuada pertence a um periodo ou muito posterior ou muito anterior ao hermafroditismo intelectual das artes acima do expressionismo. É possivel que a arte decorativa apareça periodicamente como um renovamento ou uma repetição de um ciclo, como tambem é possivel que ela

(1) Para uma discussão mais ampla dessa teoria vêr na obra do autor “Experiencia n.º 2”, os capitulos: O parametro da astucia e A trilogia.

seja a consequencia de um periodo anterior, periodo hermafrodita e sem arte e que serve de espelho para as divagações do hermafroditismo mental da arte de agora.

Hoje, sinto-me inclinado a acreditar que a arte puramente decorativa é anterior á arte das grandes emoções, anterior á arte quasi filosofica e não naturalista, e que o periodo “arte decorativa” associa-se a um periodo de cognição superficial do mundo immediato, periodo onde o homem toma conhecimento do valor do objéto mas não liga um objéto ao outro, não tem uma visão global das coisas.

Mesmo hoje a nossa visão global das coisas é irrisoria.

A Memória do Não-Acabado

O encantamento e a sugestibilidade da produção artística nos levam a encarar um certo numero de problemas que podem ser chamados problemas básicos, porque reside nêles a explicação de alguns dos fenômenos mais estranhos e mais importantes da nossa vida diaria.

Porque apreciamos, por exemplo, a estatuaria e a arquitetura mutilada pelo tempo? Porque compreendemos toda a

emoção e toda a significação de um desenho feito de traços interrompidos? Porque não desejamos concertar a coluna partida ou continuar o traço interrompido do desenho?

Que faz um homem interromper uma obra achando que inacabada ela é melhor?

Porque encontramos na vida com objéto e coisas aparentemente insignificantes que ficam na nossa memoria aparecendo de quando em quando nos momentos de sonho e de enfado?

Porque enfim, a memoria angustiosa retém sómente as passagens inacabadas da vida jogando sôbre o campo dos mortos os episodios vencidos, conquistados e dominados? Porque, nos momentos do sonho e da vigia melancólica vemos no caleidoscopio que passa objéto e sêres que nunca apalpámos e cujas existencias só foram sentidas num relance longinquo; uma vela, uma mulher com vestido de gala, uma flôr, uma saia atraz de uma grade, uma cortina que abre, e tanto mais que passa e desaparece e deixa no meditador a sensação de que êle real-

mente perdeu alguma coisa e que esta coisa jámais cruzará o seu caminho.

Porque esta emoção de desastre e de tragedia: “jamais cruzarei com tudo aquilo que encantado certa vez cubicei... e o cinismo heroico do riso e da fumaça que envolve e que diz “outras coisas passarão rente ao meu tático... e eu não tocarei...”

A palavra censura não póde ser usada como resposta porque é uma palavra grande de mais abrangendo todo o mundo objetivo e praticamente vasia de sentido.

Tudo quanto é um degráo para o poder e para uma manifestação de potencia e de sexualismo deixa um traço angustioso na memoria do homem.

Todos os desejos parecem figuras que dansam ou passam na nossa mente; são feridas escolhidas pela angustia e pela insaciabilidade e que não foram tocadas, escolhidas ninguem sabe como... porque são elas sugestivas a um dado momento?... ninguem sabe... elas surgem não sei donde e espantam o observador

com o romance e o poetismo que contêm, com a visão de gôso acumulada numa forma que apenas passa; cada uma apontando a uma direção definida contem sugestibilidade que convida a lamento e pesar.

Temos na imagem dramatica do sadismo e na imagem masoquista do “não faça isso”, as duas grandes visões da angustia do mundo, as duas grandes aflições da memoria da especie e da memoria do individuo; coisas que ficam e que espontaneamente aparecem na recordação que passa.

Os acontecimentos que mais ficam na nossa memoria e mais nos perseguem durante o periodo viril da nossa vida são os acontecimentos que em certas épocas do passado quizemos satisfazer mas não conseguimos. O nosso pezar, a nossa saudade é sempre pelas coisas que não fizemos, pelas oportunidades perdidas e abandonadas, e nunca por aquilo que foi feito e realizado. Tudo quanto foi percebido pelo homem e que ao mesmo tempo provocou nele um tremor de desejo e que por motivos como o de comportamento e de dever foi abandonado ao acaso que passa e desaparece, conserva-se latente

nos dominios da memoria e de quando em quando reanima-se e surge como um pezar, uma saudade. É a memoria do não-acabado.

Este tremor é a primeira manifestação de angustia oriunda da imagem do acontecimento não-acabado, e provem do desejo sadista, sempre vivo dentro de nós, de destruir as barreiras do “não faça isso”, de conquistar o mistério de uma coisa escondida; uma novidade.

Parece haver sempre uma luta entre o desejo sadista de destruir as barreiras do “não faça isso”, promovendo contáto com o objéto desejado e a angustia masoquista e behaviourista que é um sentimento que pertence ao intocavel das coisas, e que tende a conservar as coisas inteiras, e que alimenta e conserva o medo. A imagem que fica na memoria depende do resultado dessa luta. Quando as barreiras são destruidas e o desejo sadista é satisfeito, a memoria não conserva uma imagem do feito, o feito foi como aniquilado e vencido e entra para o rol das coisas esquecidas e pouco a pouco os detalhes desaparecem e a evocação torna-se quasi impossivel. Quando o desejo não é

satisfeito, é recalcado pelo “não faça isso”, a memoria conserva uma imagem do não-acabado, imagem esta que aparece e reaparece nos momentos da vigia melancólica e com a saudade e a angustia do não-realizado.

O masoquismo é uma consequencia do behaviourismo e é a causa do medo. Observa-se este fenômeno claramente na formação das imagens que constituem a memoria do não-acabado. Primeiro, a causa mór da retenção da imagem do feito não-acabado é o comportamento e o sentimento de dever que dominam a pessoa, e interrompem a realização de um desejo e sem os quaes não é possível o primeiro tremor de angustia e os primeiros prazeres do sofrimento. O sentimento do dever recalca para as camadas mais intimas do individualismo aquilo que emocionou o individuo. O sentimento de dever torna-se assim uma fonte de erotismo masoquista de grande potencialidade e importancia, pois que as imagens que se formam como consequencia desse sentimento são as que mais frequentemente aparecem na nossa memoria durante o periodo de virilidade.

O sentimento do dever não sómente evita que o individuo participe auspiciosamente da alegria e da sugestibilidade do mundo, mas tambem é creador de sistemas de pensamento e de enfado; sistemas que desconhecendo os impetos demolidores permitem ao individuo prevêr o desenvolvimento de uma obra e o resultado final. A interrupção espontanea de uma obra é frequentemente provocada por essa previsão do dever. Em pintura observa-se que o enfado do pintor o leva frequentemente a deixar o seu trabalho inacabado. O motivo dêsse abandono é que o pintor já sabe o que vae acontecer, já sabe aquilo que o dever dita e que será o resultado final do seu quadro e o enfado se apodera do artista que abandona a sua obra. Mesmo as interrupções durante a execução de uma obra, que costumam ser atribuidas á necessidade de repouso, são quasi que exclusivamente provocadas pelo tédio do conhecimento prévio do que vai acontecer. O pintor verdadeiramente inteligente jamais termina a sua obra, e a grande beleza da pintura automatica, super-realista, está no ineditismo sempre novo que apresenta.

A interrupção pelo suicídio é também uma manifestação de masoquismo oriunda do sentimento do dever, tanto na sua fórmula de enfado pelo mundo como na sua fórmula de apreciação pessoal. O suicida quer sempre exhibir a maldade do mundo e pensa que assim fazendo êle valorisa o seu sistema pessoal de dever. O suicídio é uma necessidade que o homem tem de dormir, e o sono uma exhibição diaria da maldade do mundo.

Admitindo *a priori* que certos traços animicos como sadismo e masoquismo pertencem á morfologia que caracteriza os sexos, e ao modo de funcionamento destes, temos o sadismo como sendo uma coisa essencialmente fálica, que destróe e machuca, e pertencendo a noção geral de sexo masculino, enquanto que o masoquismo pelo seu carater de capacidade de resistencia e de organização, de defesa, de astucia, é uma coisa pertencente ao sexo feminino.

A memoria do não-acabado torna-se então em ambos os sexos um caracteristico por excelencia feminino, enquanto que a falta de memoria, os acontecimentos facilmente esquecidos e difficilmente

relembrados pertencem ao impeto da erecção do penis. Em suma, o sexo da mulher associa-se á preservação e ao cuidado das coisas, enquanto que o sexo do homem exemplifica o contrario, a destruição e o esquecimento. A mulher aparece como o envolucro protector, a fortaleza-uterio e o homem como o destruidor dêsse envolucro.

No momento sinto-me inclinado a colocar a mulher matriarcal como uma mulher masoquista, principalmente devido ás indicações encontradas em certas velhas lendas da humanidade que representam a grande mãe no "começo das coisas" (Tiamât, Omoroca, Wagadu, etc. . .) funcionando com os característicos de uma fortaleza. Aparece então a mulher como um prototipo da fortaleza, e cujo utero funciona como um abrigo para os homens no momento do perigo e do medo. A fortaleza torna-se não sómente uma representação da mulher matriarcal mas tambem uma comemoração da grande mãe e um monumento ao seu poder capaz de repetir os feitos tumultuosos.

tuosos. A fortaleza tem uma função exterior masoquista, como a mulher, está sempre disposta e pronta a receber as feridas e a resistir ao ataque, as suas fórmas largas, abastadas e protetoras, são o contrario da ponta perfurante do falus e associa-se ao utero. É o local sombrio e apropriado ao medo, o mesmo medo e os mesmos tremores do guerreiro Kingu refugiado dentro de Tiamât (1) e sem duvida nenhuma o mesmo medo ainda hoje reproduzido pelo feto nos primeiros estremecimentos.

Para mim o medo é uma condição das sombras intra-uterinas, e a cacofonia hysterica do medo, o riso e a gargalhada, são manifestações do heroismo e da bravura do masoquista.

Os primeiros indícios de medo apparecem após certa gestação das imagens do não-acabado e são em fórma de calafrios e pequenos estremecimentos.

Nesta historia toda, a mulher é não sómente uma fortaleza masoquista, sofredora, mas tambem é a creadora da fal-

(1) Vêr Historia da Creação Babilónica, Museu Britânico, (cilindros de barro cosido).

sidade e portanto o centro e a origem da idéa mesmo de bondade (1); ela fortalece e distribue religião e dogma que se tornam, sob os aspétos da sua imposição, quasi tão necessários ao homem quanto a propria comida.

O sadismo é uma revolta contra essa sua protecção astuciosa (2). Sadismo é uma fase posterior ou anterior ao masoquismo, e quando anterior, é preparatoria ao masoquismo e causa do dogma do medo “não faça isso”, que é um dogma masoquista.

A mutilação do sadismo transforma uma figura que antes era inteira em uma figura cheia de feridas e por conseguinte “digna de compaixão”, propria a provocar o “não faça isso” e o sentimento de dôr, a crear o dogma do comportamento e consequentemente uma imagem que tem alguma semelhança com o não-acabado, um produto do “não perturbe isso”. O proprio marquês de Sade, depois de fustigar com um chicote uma mulher

(1) Vêr o Mecanismo da Emoção Amorosa, do autor.

(2) Vêr cap. “O parametro da astucia”, na Experiencia n.º 2, do autor.

núa, puxava do bolso uma caixa de pomada e untava as feridas do corpo da mulher visando assim restituir a apparencia inteira e fechada do corpo nú. A pomada do marquês concertava uma fortaleza sofredora. A apparencia fechada e inteira é uma apparencia creada pelo arrependimento, pelo “não faça isso”, e confunde-se com a propria apparencia “hermeticamente fechada” e inteira da fortaleza boa e tambem confunde-se com o “hermetismo” da virgem.

Vemos então que a depredação do sadismo contra o “não faça isso”, contra aquilo que mantinha a apparencia inteira, é logo seguida do balsamo do arrependimento e do desejo de restabelecer o “não faça isso” e de tornar o objéto depredado “intocavel”. Êste fenômeno de “volta” e retrocesso é o mesmo observado após todas as revoluções.

A imagem dramatica do sadismo aponta para o archeologo como sendo êle um sonhador do sadismo, a mutilação do tempo torna-se uma grande fonte de prazer na arte e na apreciação; as ruinas do mundo encantam pelo seu pujante conteúdo que são pelas feridas, e tambem

pela propria eloquencia do inacabado que sugerem, e o desejo de matar talvez seja um desejo vindo do não-acabado, incompleto, e que pertença possivelmente a uma recordação da especie, talvez uma recordação angustiosa que ficou e que precisa ser completada. A depredação do sadismo é uma revolta, uma erupção de forças dissonantes e o seu produto depredado associa-se ao produto da mutilação do tempo; o produto misterioso atraz do véo de poeira que tanto faz sonhar ao arqueologo e ás vezes até mesmo aféta de longe a alma estatística e superficial do sociologo.

As imagens delapidadas pelo sadismo surgem das sombras do inconsciente do individuo mesmo como surgem do sombrio inconsciente da historia a escultura e a arquitetura mutiladas pelo tempo. Estas imagens decepadas pela angustia e pelo recalque do tempo e do individuo se misturam e se confundem com as imagens paradas dos acontecimentos não-acabados e aparecem na memoria nos momentos do sonho e da vigilia melancolica.

O acontecimento é um sêr vivo, que nunca morre porque ha sempre homens no mundo que não conseguiram comprehendê-lo. O acontecimento é a sobrevivencia para uns e a novidade para outros.

De um modo geral a recordação parece ser sempre daquilo que constituiu dramaticamente um impedimento ao prazer.

○ Berço da Força Poética

Em certa pintura moderna como em impressionismo, fauvismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo e abstracionismo e na pintura puramente automática, observa-se que o objeto não possui um valôr proprio e isolado e desligado do resto. Ele não está ali para ser comido ou subtraído pelo incauto que passa ou pelo critico de arte sofisticado. Ele não preenche nenhuma função deco-

rativa, pantagrúelica ou sexual, não lembra as fórmulas mais crúas e superficiais do apetite, não é nenhum ornamento de cabeceira nem a lampada que ilumina o ornamento, não póde ser arrancado do panorama e nada tem do “bonitinho” primitivo, que faz do objéto, na arte decorativa uma entidade isolavel.

O advento do impressionismo já é o primeiro véo de mistério que cáe sôbre o panorama torturado pela magia: o objéto patinado pelo táto do homem exausto do castigo das caricias sadistas e da pomada do masoquista, some atraz do véo, os laços amorosos da magia, seccionados, aos poucos deixam de atuar, e a grande carga animica colocada pelo homem no objéto durante o seu periodo de paixão passa a atuar e influenciar o mundo atraz do véo. O impressionismo é a primeira sinfonia, a primeira conversa entre os objéto, os objéto se entendem entre si, e é a primeira vez que o homem afastado dos seus idolos fórma uma concepção filosofica sôbre o mundo.

No periodo de magia decorativa, cada objéto possuia um certo dom isolado do outro. Toda a idolatria era uma

consequencia immediata das necessidades urgentes dos sentidos, cada objecto era uma coisa altamente especialisada com uma graça isolada, e o culto de um objecto era coisa só possivel de pouca distancia, pois que não existindo nenhuma relação entre um objecto e outro, um afastamento era o inicio de uma cegueira e não o de uma visão maior. Contudo, o primeiro afastamento nupcial do macho camponez póde ser classificado de periodo pre-filosofico, momento em que o saudosismo e a acção reflexa das necessidades urgentes dos sentidos exercem o primeiro esforço grotesco para construir um aglomerado curioso, um ajuntamento de objectos que evidentemente não apresentam ligação um com outro porque são todos idolos egocentricos mas que, pelo fáto de estarem juntos um ao lado do outro, dão a impressão, evidentemente fraudulenta, de uma gase niveladora. É o primeiro mapa do mundo.

Para o observador desprevenido, êste mapa rustico do amoroso isolado na montanha póde ser confundido com o véo do misterio e com o espirito que pondera. O observador desprevenido não sabe que o

amoroso da montanha é um produto melódico, um méro colecionador capaz somente de colocar uma coisa atrás da outra e que a sua arte decorativa nada mais é senão um museu do seu sensualismo — êle está ainda longe de ser um pensador e um impressionista.

A conversa entre os objéto é mais íntima e a visão introspectiva e global do homem sôbre as coisas é maior, á medida que atravessamos sucessivamente as etapas do expressionismo, do dadaismo e do surrealismo: os véos aumentam em numero e em espessura, o misterio cresce e cresce a vida e a intimidade atraz do véo; dois mundos se deparam e se confrontam; o mundo animico dos objéto e o novo mundo do homem, o mundo do pensamento e da ponderação. Colocado no escuro, superexcitado, o homem desenvolve a sua sensibilidade, adquire uma nova vista — a volta á escuridão é sempre como um desejo e uma mania da especie... é a volta ao utero para poder nascer de novo — êle encherça através do véo: uma visão diferente aparece. Êle não sabia que o mundo pensava e falava e estava certo que só êle era capaz de

tanto. O golpe de vista impressionista é uma revelação. O mundo se apresenta como ligado; tudo parece ser feito da mesma materia: a luz, a arvore, a roupa no cabide, a terra, a mulher, a garrafa de vinho, tudo e todos se igualam atraz do véo, são feitos da mesma substancia, porque todos convergem para o mesmo rumo, convergem para a escuridão, uma unica "unidade" compõe a essencia de tudo e faz com que cada objéto possa se entender com o outro e não se apresente isolado, especialisadamente, como na arte decorativa.

Fechando levemente os olhos, o homem vê um concerto sinestesico entre os objéto e a vida do mundo; os objéto igualados na penumbra se confundem uns com os outros. A visão impressionista é a visão da democratisação do mundo, é o grande festim dos elementos dissidentes... e que festim!

Êle creou um novo drama, o drama das sombras, a vida que palpita nas sombras apalpa-se com maior frequencia, uma coisa entra em maior contato com a outra, a mascara de alegria dos individuos estoura em gritos de vingança, nin-

guem sabe de quem é o grito, a visão democrática o confunde, é o grito da massa... A morfologia das coisas se iguala e se aproxima, o homem afastado em visão filosófica perde o detalhe e apanha só os caracteres de ligação entre as coisas do mundo. O afastamento da luz solar não sómente implica a perda do detalhe mas mostra como uma visão filosófica pôde levar o homem a um começo, a uma situação de escuridão intra-uterina.

Êle penetrou nas sombras da melancolia e firmou a sua visão filosófica egualitaria. Êle se inicia no caminho do chiste e da chalaça das coisas, que é a sua méta. O chiste é trágico e introspectivo, e essa introspecção o agrada.

Êste primeiro "entendimento" entre os objéto, é o começo de uma nova éra e de uma nova sensibilidade. O homem descobrirá que outros sentidos podem enquadrar o mundo da emoção. Êle descobrirá que o naturalismo é uma percepção superficial que nem mesmo chega a penetrar a crosta, e que é uma consequencia da arte decorativa apesar de em nada se parecer com ela. Que o naturalismo se manifesta como produto do espirito de

museu e de melodia na montanha; tendo o homem colocado decorativamente uma coisa depois da outra, de volta na planície, êle perde a sua visão romantica e examina minuciosamente o objéto dos seus cuidados, comparando a sua obra da montanha com o original da planície, e laborando em espirito científico, procura reproduzir exatamente a natureza, pensando que é capaz de crear a ilusão óptica de uma segunda natureza. O seu método é ridiculo e se parece um tanto com o primeiro método do arqueologo, e não podia deixar de se parecer, pois que esta fase da vida do homem, fase naturalista, é aquela em que êle apura o espirito de colecionador, compára a coleção da montanha com o original em baixo, e descobre que o trabalho das suas emoções, a magia do sonhador das montanhas, em nada se parece com o original. Das suas correções surge a arte naturalista.

A volta á planície retirou todo o inicio de sonho e fantasia que se esboçava no emigrado; êle se torna grotescamente sexual, naturalista e pornografico; o seu canto é um hino á crosta do sexo e a sua arte é "oleogravura barata", é pantagruelica e "mange moi", as suas quali-

dades culinarias, e portanto sexuaes (1), não vão além do primeiro apetite do homem, quando muito encontramos a “confeitaria” de carne, enfeitada e perfumada.

O véo do impressionismo é uma manifestação de pensamento e de superioridade; o homem fecha parcialmente os olhos para melhor sonhar, e assim fazendo êle vê cousas que antes não tinha visto; êle encherça um pouco da essencia das coisas; a semi-escuridão mostra-lhe a vida de um outro mundo; o seu golpe de vista é afastado do panorama, e neste ponto tem certa semelhança com o golpe de vista do refugiado da montanha.

Cubismo é uma analyse objetiva da visão impressionista (2), sem no entanto destruir a “essencia unitiva”, a ligação e a intimidade dêsse mundo. Cubismo é um passo a mais na nova curiosidade,

(1) O autor é de opinião que apetite sexual e apetite culinario se confundem no inicio das coisas ou de um ciclo vêr “O Mecanismo da Emoção Amorosa”, do autor, apresentado pela primeira vez em setembro de 1934, em Praga.

(2) Comquanto o cubismo tenha se manifestado sobretudo após os primeiros impetos de expressionismo, post-impressionismo, o autor acredita que a fase cubista pela sua essencia é anterior á grande manifestação expressionista.

uma introspecção mais profunda e, em baixo da superficie do objecto, o homem manifesta-se levemente iconoclasta, rompe um véo mas coloca um outro mais espesso. Com o impressionismo foi descoberta a identidade da substancia em todos os objectos... e o cubismo, este procura saber alguma coisa da expressão pertencente a natureza mais intima de cada objecto, é uma sondagem analitica do individuo que compõe o panorama, mas não é ainda uma sondagem psicologica. Com o cubismo o homem descobriu o esqueleto, a estrutura e o mecanismo do objecto mas nada sabe ainda das forças que movimentam esse objecto. O cubismo é a primeira manifestação dos desejos ao expressionismo, a primeira busca rumo á expressão, sem no entanto alcançar esta, os primeiros passos que indicam a grande inquietude do pensamento, e que levarão em linha réta aos dominios da analyse psicologica e das profundezas da alma do homem.

No expressionismo, a fórma solta o conteúdo e é encoberta pelo conteúdo, pelo que está dentro, o esqueleto é preocupação secundaria e o proprio mecanis-

mo dos objéto pouco interessa ao homem; êste começa a se preocupar com o movimento e com o não-movimento, com aquilo que produz a expressão e a fisionomia das coisas, com as fôrças ocultas e existentes longe da superficie. O esqueleto encontra-se mesmo, ás vezes, inteiramente destruido, e o homem imagina que pôde prescindir do esqueleto, e que a expressão interior trazida á superficie é suficiente para acalmar os seus desejos.

O panorama expressionista não possui qualidades tactis, isto é, não pôde ser tocado porque não tem superficie, tudo quanto êste panorama oferece á vista, pertence á grande emoção que vem de dentro, e esta emoção inunda e entumece a superficie a tal ponto que toda a idéa tátil é repugnante; a emoção objetiva é ás vezes tão grande que invade e satura o ambiente e domina destruindo toda tensão de superficie, grande parte daquilo que pôde separar um objéto do outro, invadindo e abolindo a fórma.

O conteúdo é mestre da situação.

Esta estranha e bela osmósis emocional tem como cume e epopéa o fauvismo.

Vê-se no fauvismo um grande desejo plástico, mas não é a plastica da fôrma, é a plastica de um mundo interior, a plastica do conteúdo que aparece, são as feridas ensanguentadas do objéto que são modeladas e isoladas dos outros objéto, e é êste desejo ao plasticismo que opera esta modelagem, êste isolamento do resto do mundo objetivo. No expressionismo o mundo interior de cada objéto estava ligado com o mundo interior dos outros objéto, enquanto que no fauvismo aancia ao plasticismo desligou todos os objéto, cada fôrma tem as suas feridas ensanguentadas que a ocultam e que não se entrelaçam com as das outras. No fauvismo quasi toda a "carne" interior foi exposta á luz solar, o homem não tem mais vergonha de se encherger como êle realmente é, e de contemplar os pequenos "prós" e "contras" da censura do seu mundo objetivo. A censura é lavada como perfume inutil e já deteriorado; êle é mais resolutivo, acha-se animicamente disposto ao combate e á batalha, e á contemplação das coisas da sua vida.

O fauvismo é o cume de um movimento, e, portanto, é tambem o fim de

uma luta, em que parece se ter esvasiado todo o conteúdo, no exterior da forma. Ora, repudiando o esqueleto e o valor da forma, nada mais resta ao fauvismo. Êle está pronto para ser destruído.

O pensamento moderno necessita de movimento. Viver rapidamente é a condição mesma da vida; a destruição é tão necessaria quanto o proprio movimento e tem de vir quando uma coisa alcança o fim de um ciclo.

Criticismo é vida, é uma afirmação viril do homem que pensa. Pelo criticismo conhecem-se a generosidade e as inferioridades do critico, mesmo porque o criticismo quasi sempre mostra mais a personalidade do critico que o assunto criticado. A evolução e a morte dos ciclos de pensamento estão muito adiante da apreensão das massas e frequentemente os ciclos, após o abandono pelos pioneiros, se repetem em grupos ou em individuos que só abandonam estes depois de esgotá-los, depois de alcançar e compreender até a ultima etapa. E muitos são aqueles que ainda hoje revivem os fios de pensamento deixados na historia e que são incapazes de esgotá-los, e mor-

rem sem mesmo alcançar os primeiros entusiasmos da geração em que vivem.

Toda destruição é consequencia de um fim de ciclo, da aproximação de uma morte, de um esgotamento. O proprio impeto do anarquista é um produto da velhice e da decomposição do nosso seculo que é o inicio de um fim de ciclo. A destruição é coincidente com o chiste da vida. O homem ri porque atingiu um ponto de saturação, a sua compreensão dominou, e êle é um mestre do assunto. O assunto deixou de ser sugestivo e o riso vem como uma dispersão cacofonica das emoções e associa-se aos estilhaços de uma bomba. O chiste é a ultima manifestação filosofica do pensamento, e a mais profunda, a que provoca a maior ferida e a que mais marca a direção dos passos do futuro. A ultima risada do homem é extremamente importante para a civilização e para a cultura.

O fauvismo alcançou a um fim de ciclo a uma morte, mas na sua grande "finale" não destruiu a fôrça vital que o creou; continua a noção psicologica de exhibir a pontencialidade do conteúdo e de explorar a profundeza dessa potenciali-

dade; as idéas de expressionismo influenciavam vigorosamente a pintura, a escultura e a literatura.

O advento do dadaísmo foi uma demonstração do climax alcançado pela arte e pela poesia da recusa de aceitar a sobrevivência de valôres que já provocavam o bocejo dos organismos inadaptáveis á repetição contínua, e da compreensão das possibilidades que oferecia uma outra ordem, um ajustamento diferente dos valôres, e também do grande poder emotivo dêsse novo ajustamento.

O “acaso” da expressão poética dadaísta possuía um encanto que o mundo ainda não tinha visto, pois que as palavras eram tiradas do espaço mesmo como eram encontradas e a sequência dependia apenas da “vivacidade” do receptor. O resultado era estranho e belo, tão belo que os próprios dadaístas se chocaram... estavam defronte de uma nova e muito vigorosa poesia, que nem mesmo o destrocamento e o desaparecimento do dadaísmo conseguiu aniquilar. A sugestibilidade dessa poesia era grande demais e

difícilmente esgotavel, e ela continua germinando e crescendo dentro do super-realismo, e como poesia destruidora da logica, que é, ela não póde deixar de ter um grande e viril futuro.

Como “ultima risada”, o dadaismo realisa todas as finalidades anarquistas até mesmo a de destruir a si proprio, — o que é uma expressão pura de anarquismo, — alto-destruição como fim rapidissimo de um ciclo, a compreensão da nossa insignificancia, a cura pelo suicidio, pois nem o suicidio temporario do sono é capaz de curar. Tais poetas são imbecis... dizem, e o imbecilismo aparece como consequencia de excesso de pensamento, é o super-estado de pensamento, a idade de ouro do filosofo.

Os estilhaços da ultima rizada dadaista serviram de miragem para o super-realismo que se ergueu sôbre êsses destroços; foi literario e com uma linguagem composta de frases tiradas da porta do sono, visava alcançar o problema da expressão humana pelo pensamento automatico, sem o controle do raciocinio e sem preocupação de estetica e de moral. Cada estilhaço do dadaismo era um ponto

de partida maravilhoso para uma série de associações de idéas; as incursões poéticas dos dadaístas e dos superrealistas foram verdadeiras sondagens num mundo desconhecido, nas profundezas de um mundo interior.

Da poesia passaram á pintura e vimos então as coisas mais surpreendentes que o cerebro humano jamais produziu; a pintura se prestava mais a uma visão maior dêsse mundo estranho, pois que a pintura prescinde da sucessão cronologica e da idéa de tempo que tanto caracterisam a literatura. Vimos as visões mais fortes e mais emotivas e cousas de que nunca dantes tínhamos suspeitado a existencia; o problema da sugestibilidade assume proporções enormes e apavóra, o conteúdo parece não ter fim e a existencia conspicua da fórma parece em nada atrapalhar a exhibição do conteúdo. Estamos em face de um novo problema de uma nova proposta filosofica. O mundo inorganico fala e sente como o organico, o animal e o humano tem a rigidez do mundo inanimado, dá-se uma transmutação de valôres, tudo se torna animico e "igual", qualquer coisa póde, querendo,

manifestar os característicos de todas as outras coisas. Grande numero de feridas sem sangue são expostas á luz solar. Fôrma e conteúdo são um unico problema; ambos se exibem ás divagações do pensamento; o vasio da fôrma é tão importante quanto a pujança e a virilidade do conteúdo, a exhibição dos característicos de ambos não destróe nem o valôr de um nem o do outro. Uma base filosofica enquadra o todo. A pintura super-realista não é só pintura, mas tambem um instrumento de pesquisa, ela revela ao mundo uma nova sensibilidade e ajuda a desabrochar a sensibilidade do mundo.

Amontoados nas profundezas e iluminadas por uma luz doce e agradável, estão todas as grandes fôrças da humanidade, símbolos magnificos e quasi incompreensíveis. É uma encenação da gênese do pensamento. As grandes emoções se encontram englobadas no ovo original... é o berço da grande fôrça poética que germina e incha, e de onde sãe o homem que grita ao universo as chagas da sua alucinação, e que acredita nas fôrças ocultas do universo... É a pureza...

E quem consegue encherger a magia e a pujança sugestiva dêsse mundo interior, quando volta ao contáto da briza desencantada do consciente, experimenta repulsa e choque pelo espetáculo depauperado... É engraçado.

Com os abstracionistas as coisas se passam de outra maneira; são individuos que acreditam na fôrça do pensamento e acham que a fôrma e o pensamento convergem para o mesmo ponto na obra de arte; acham que o pensamento é a base e que os homens precisam de fáto saber o que querem. Êles não caminham rumo a um mundo, mas querem saber aonde ir.

Na realidade, o abstracionista acha que as fontes da vida são fôrças, são vectores, e que a base da materia é pensamento; uma vez que êle encontrou a estrutura, a teoria para enquadrar a sua pintura, êle procura humanisar os elementos que compõem essa teoria.

A pintura é composta de símbolos de equilibrio, que por um processo de suggestibilidade adquirem uma vida e tornam-se uma especie de fisionomia hu-

mana, de um conjunto de fôrças. É o inverso do super-realismo. A inspiração, a sugestibilidade não vêm de dentro, do conteúdo, mas sim parecem surgir de um pensamento refinado, acabado, e caminhar para dentro. A busca do abstracionista é pelas “pontas” (1) das coisas; não se sabe bem se humanizando fôrmas geometricas e pensamentos matematicos, êle marcha de um fim para um comêço (marcha ré), ou de um comêço para um estado mais adiantado (avanço), pois que tanto na base (fôrças de inicio), da matéria, como no cume “raciocinio”, ou pensamento de um estado evoluido, se encontram as fôrmas geometricas e as idéas matematicas. Portanto, a humanisação é o animismo dessa geometria de comêço e de fim, é um processo que caminha rumo a um centro, rumo a um ego, e abandonando as “pontas”, o comêço e o fim do ciclo, abandona tambem, gradualmente que seja, os dominios do pensamento. E provavelmente êste ego, êste centro, é um sexo.

(1) Vêr conversa com Jean Helior. no meu livro “A inquietude do Ocidente”.

Psicanalisando, acho que o contato entre o pintor abstracionista e as fórmulas da sua pintura é um contato sexual, a exclamação: “deitei-me sôbre as curvas, desenvolvi os vermelhos e os amarelos do sôpro do meu entusiasmo” (1) mostra: o fluxo do calôr das côres, o sôpro de entusiasmo como sendo uma representação do desejo viril, e as curvas como sendo as protuberancias e as concavidades que marcam a mulher sobretudo a concavidade uterina. A exclamação é proveniente de uma descoberta do pintor. O pintor descobre um refúgio que se associa, ao mesmo tempo, com o áto sexual e com a cavidade uterina. É uma verdadeira fortaleza e ponto de segurança para a sua inquietude talvez em perigo, e o espasmo e o escoamento do seu lirismo é claro quando logo em seguida êle procura justificar a existencia dêsse lirismo, dizendo que em certo momento lirismo e raciocínio são identicos e se tornam uma unica potencia.

(1) Exclamação de Helion, durante nossa conversa.

Os abstracionistas se queixam do efeito (golpe de martelo) da pintura super-realista, e se esquecem da utilidade de semelhantes golpes; o choque do "golpe de martelo" reaviva a memória do homem e até mesmo a memória da espécie. Acorda, ás vezes, o que ha de adormecido em nós.

A idéa de que no comêço havia um ovo e que a sua contradição fundamental é o passaro, não sómente explica os fundamentos, mesmo de uma evolução, o homem abandonando o seu ninho da terra para uma locomoção mais eficiente invadindo o ar, assegurando-se uma posição de destaque e de superioridade com um golpe de vista maior, uma nova claridade sôbre as coisas, mas tambem mostra uma fórmula do desabrochar do individuo. A natureza parece ser um mapa, um guia de uma conduta perdida e esquecida, um modêlo que indica o que houve e o que ainda vai haver, o vôo do pássaro associando-se á mais adiantada etapa do pensamento, uma especie de fim de ciclo com os caracteristicos da emoção pictórica abstracionista e que ninguem sabe bem se é um comêço ou um fim, si é uma infra-

estrutura do mundo do ovo, ou se é simplesmente uma nova estrutura que saiu do ovo. O mundo do ovo é intensamente dramático e emotivo, mas o abandono desse mundo e o estado de passaro e de vôo significa o seccionamento completo dos laços afetivos com o ovo; haverá talvez um período em que a grande emoção interior, da qual começamos a perceber hoje os primeiros vestígios pela sondagem automática super-realista, e que pertence ao mundo do ovo, não mais será percebida ou apreciada pelo homem em pleno vôo.

A procura de um monarca cigano

As coleções de retratos de presidentes, de ditadores, soberanos, etc., são sempre o que ha de mais “impossivel” em materia de arte. Toda a mediocridade do artista parece se concentrar no preparo de um retrato oficial.

Entre as coleções mediocres do mundo, destaca-se a coleção de retratos e esculturas de Pilsudsky, em Krakow. O desejo de bajular o feroso marechal é tão

grande que, ás vezes, até mesmo os apetrechos da vida diaria, se encolhem ou se apagam com o medo da sua figura dramatica.

Vi curiosissimas representações de Masarik, onde a sua pessoa, colocada ao lado de um povo que o aclamava, éra seguramente 10 vezes maior que os elementos da massa. Esta fórmula de gigantismo é bastante comum na historia das artes, e visa naturalmente mostrar por quanto o chefe é superior aos subjugados. As representações de Mussolini, Stalin, Lenine, Pilsudsky, exibem o mesmo fenómeno: mostrar ao povo, pelo gigantismo, a superioridade do chefe; impressionar o povo com o tamanho do chefe, e as representações minusculas do proprio povo. Tudo isso é uma maneira inconsciente mas bem clara do desejo que frequentemente tem o poderoso e a sua entourage demonstrar a pequenez e a insignificancia do povo.

As grandes cabeças de Lenine e Mussolini visam o mesmo fim, inconscientemente que seja; mostrar ao povo pequeno lá em baixo quanto á capacidade mental desses dois chefes é superior a do in-

dividuo na massa. O olhar feroz e a boca larga e dura das representações gigantescoas de Mussolini, Pilsudsky e Hitler, visam amedrontar as massas e estabelecer um culto das massas para com o chefe, são imagens que relembram a ferocidade de certos idolos antigos, Deus, por exemplo, e que caminham para a idéa de espantinho com todos os característicos e toda a atração do dramático e do horrível. O povo que desfila pelas imediações dessas imagens, traz sempre no olhar o espanto e o medo das massas religiosas, e passa pelo idolo em posição encolhida, com medo uterino, como um rebanho de escravos, ou bem é feminino e encantado e alegre como o comportamento de uma mulher excitada; contudo o elemento oficial, o elemento mais próximo ao chefe reafirmando a sua ambição burocrática procura sempre imitar a atitude do chefe, e ás vezes vae além, porque considera a massa inferior e desprezível (1).

(1) Vêr também observações feitas na minha experiência sobre uma procissão de Corpus Cristi, no meu livro "Experiência n.º 2".

Um tumulto de Lenine, por exemplo, é evidentemente calculado para impôr respeito ás massas, prolongando por mais tempo intatas as idéas do mestre, e funciona de uma maneira identica á de um tumulto de Cristo; faz desfilar perante a imagem do proféta, Cristo, Lenine ou um outro, a massa submissa e apavorada, ou saciada.

Quem viaja e deseja observar, não deve permanecer muito tempo no mesmo local, pois arrisca a se ambientar; e o observador ambientado é um máo observador: não encherga porque é incapaz de fornecer contraste. Visitei um museu de botões, em Praga, uma instituição verdadeiramente curiosa: toda a historia do botão, das amarras do homem da caverna até á variedade de hoje.

Tomei um trem sem rumo definido. Tinha um passe livre, e íamos para o sul. É um dia de sol. No wagon restaurante comia-se bem e comer não éra um feito heroico, um contraste com certos paizes onde os carros restaurantes transitam com a tabela de cabarets de luxo. Trans-

porte rapido e “internacionalismo” vão juntos; a intensidade de “internacionalismo” aumenta com a facilidade e a velocidade do comboio que transporta. Nos trens em geral e mórmente nos intercontinentaes, a comida internacionalisa-se, a visão e o paladar da velocidade não são ambientaveis. Para a felicidade do turista e outros individuos, os pratos nacionais se encontravam ausentes. Pratos nacionais são sempre coisas que só podem ser comidas por nacionais ou pessoas ambientadas. Almocei sem nacionalismo, e sentia-me bem; os pratos servidos já tinham ha muito recebido a complacencia do que ha de comum no paladar dos povos. A comida internacional me pareceu de facil digestão, leve e capaz de conservar o devorador em razoavel estado de fome, um contraste com o peso e a brutalidade que costumam caracterizar os pratos nacionais. Parece que quanto mais regional é o paladar do individuo, mais prêso está êle ao ranço patriotico e ao culto do boneco barbado. A localização e o regionalismo do culto do boneco barbado é tão grande que êste exige que a sua propria carne seja comida pelos

fiéis e o seu proprio sangue degustado. Esta antropofagia em familia, infelizmente cultivada ainda por certas religiões e o cristianismo, tende a desaparecer com o desaparecimento das fronteiras, com o aumento da eficiencia e da velocidade da vida e com um intercambio maior entre os povos. A carne do Deus, conquanto tenha sido a “obrigação” dos povos mais diversos da terra, e que como habito é por toda a parte espalhado, não é um prato internacional porque a carne do Deus éra uma comida essencialmente ligada á idéa regional e muito local de familia, em inicio era a carne mesmo do chefe morto que éra degustada, e o internacionalismo é destruidor da noção regional de familia. Não devemos esquecer que internacionalismo não significa caracteristicos comuns dos povos, mas sim comunicação rapida e eficiente entre os povos, aproximação dos povos pelo intercambio. Pouco importa aqui se o internacionalismo será recebido com as graças e o consentimento do homem, hoje ou amanhã, se será ou não um “sucesso”; êste assunto pertence mais ao movimento psicologico da cultura. O fáto observavel

é um só: o homem compreendeu que vivendo velozmente êle vive mais; o seu contáto com o mundo é maior — alargase o seu ponto de vista — e êsse contáto veloz traz uma vida intima com o mundo todo e não só com a familia como éra antes. O homem amplia o campo de ação da sua animosidade, do seu odio e do seu amor; da luta em familia êle passa para a luta no grupo, na nação, e em seguida entre as nações. Rapidez de movimento e conquista das grandes distancias, significam em primeiro logar, um aumento no raio de ação da afetividade do homem, e não necessariamente paz e concordia, mesmo porque paz e concordia nada mais são do que uma fase, na flutuação da animosidade do homem; uma manifestação de temperamento e uma coisa que só póde ser instavel, que vem mas tem de passar, o desejo de paz e concordia precisa sempre dar logar ao desejo de batalha e de odio, é uma exigencia do movimento das coisas. Vida e contraste estão intimamente e irremediavelmente ligados. A carne do Deus, depois de passar para a circunscrição do terreno nacional, entra no panteon do politeismo internacional,

não mais como coisa sagrada e daninha, como coisa a ser interdita e tabú ou a ser engulida para o bem da alma, pois que o “Deus e a sua carne” tornou-se apenas um colega de panteon, um igual aos outros, não é mais o chefe de família ou de grupo, porque cada unidade no panteon é um sêr isolado e sem grupo, não existe comunhão e não existem óstia e a carne nacionalista; a comunhão acanhada da família deve ser abandonada e substituída por um outro alimento mais ao paladar de todos, ou de um paladar mais avançado, mais divino, um vegetarianismo por exemplo. Não póde haver duvida que a evolução e a via crucis de um Deus envolvem pastar no capim verde e gostoso, e comer ervas com os animais, mesmo porque a grande Inocencia do animal se confunde e se iguala com a beatificação e o espanto do poderoso.

Observamos, aqui, que o pavor que tem o vegetariano de comer o animal associa-se plenamente com o pavor que tinha o Deus dos seus companheiros de pasto, e a consequente traição do Deus (1). As exhibições de solidariedade e igualdade da origem animal de Deus se

identificam com os laços afectivos dos habitantes do panteon divino. Os caracteristicos de um começo de ciclo confundem-se com os de um fim de ciclo. Estrictamente falando, uma intensificação prolongada de internacionalismo conduziria o homem a um estado de jejum contemplativo, sem duvida uma fórmula de Nirvana que seria o antipoda da antropofagia; mas, felizmente, na realidade, nunca falamos "estricamente".

E assim pensava, olhando e mentalmente vagando pela paisagem, correndo no sol e no escuro das grutas; saltos enormes como se eu fôsse a propria briza que varria o vale — tinha vontade de ir a Zlina vêr a famosa fabrica de sapatos, mas hesitava entre Zlina e o monarca dos ciganos; me haviam dito que um tal Michael Kwiek éra o pretendente ao trôno

(1) Lêr mais adiante o capitulo "O tabú da vegetariana", e consultar a obra dramatica do autor "O bailado do Deus morto" representada no teatro da Experiencia em 1933, e que sugere de uma maneira lirica e simbolica a origem animal do Deus. Esta obra provocou o fechamento do teatro da Experiencia pela policia de S. Paulo.

dos ciganos com o titulo luxuoso de Rodolpho II. Ninguém sabia bem onde andava Michael Kwiek, uns diziam que tinha sido expulso pelo governo da Checoslovaquia e que se achava na Polonia, outras informações mencionavam a Rumania e a Russia-Subcarpatica, e eram poucos os que compreendiam o interesse que poderia ter o rei dos ciganos para um jornalista brasileiro. “É um rei sem reinado”... exclamavam, “os ciganos são gatunos... ninguém liga ás suas pretensões”, muitos me achavam maluco ou ignorante e nem de longe advinhavam o meu interesse.

Tinha tomado uma decisão: iria vêr o rei dos ciganos... — e com o café que o garçon insistiu em trazer, sentou-se a minha mesa uma senhora de seus 30 anos. Interroguei-a sôbre o rei dos ciganos.

“O rei dos ciganos está em Uzorod” diz ela, “... o que êle quer é dinheiro para manter uma côrte e viver em luxo, quer cobrar impostos aos ciganos... mas os ciganos não vão nisso, onde já se viu cigano pagar imposto...”

A senhora em questão era um especimen interessante; com a cara larga e

sensual, cabelos ondulados castanhos e amontoados de um lado da cabeça, era grande, corpulenta e voluptuosa e de olhos amendoados... Todas as vezes que olhava para ela, eu me sentia como um abridor de lata.

Quasi não existe aristocracia na Checoslovaquia. Todos se sentem estritamente iguais; não ha restrição e reservas de classes: o chauffeur, o maquinista, o camponez, o presidente, se parecem todos e se diferenciam apenas pelo uniforme. Quando penetrei no hall do hotel, o creado que me recebeu, certamente mostrava potencialidade igual á minha. Nenhuma da submissão do tipo classico do creado. Via-se em seu olhar que êle sentia e respirava a vida com os mesmos direitos e a mesma alegria e compreensão que os outros; parece que em toda a Checoslovaquia é mais ou menos a mesma coisa; os creados não são os mesmos dos outros paizes.

Bratislava é pequena como cidade, mas alegre de noite, sobretudo nas tavernas e nos cabarets luxuosos. Encontrei-

me com velhas amizades, a pintora Ester Fridriková, Zuzka Zguriska, uma ferosa slovacca, e outros. À noite passei com Fridriková nas margens do Danubio e ela me disse que eu caminhava com a rigidez e o balanço de um negro. Sentia-me orgulhoso de uma raça que não era minha e selvagem e superior. O Danubio estava bonito e a lua brilhava no escuro em cima da ponte. Fridriková me aconselha a não procurar o rei dos ciganos por ser difícil encontrá-lo, pois que o pretendente ao trôno, igual aos outros ciganos, anda sempre em movimento e correndo atrás dos seus subditos espalhados e pouco submissos. Mas tinha uma pergunta a fazer ao monarca, uma pergunta que ardia e excitava a minha curiosidade; que espécie de trôno seria o seu. . . um trono portátil leve, um trono desmontável, ou bem um trono pesado mas móvel, montado em carro. Era uma pergunta importante pois que envolvia a própria estabilidade do nomadismo cigano, e o assunto focalizado e impresso em entrevista poderia até mesmo despertar do torpor tradicional algum marceneiro com mentalidade patente, ou algum ambicioso inventor de

auto-giros. Fridriková afirmou que eu estava louco, mas resolvi partir no dia seguinte.

Uzorod, a cidade das 5 raças, esquecida, é já o Oriente: cargueiros e fiacres se cruzam pelas ruas. Mulheres de cabelos vermelhos e olhos grandes, morenas gordas e languidas, judeus de cachos e com o paletó preto e comprido até aos pés, são como os empregados de empresas funerarias ianquês, dêsses que aparecem no cinema, e que nunca abandonam o habito.

Os judeus dessa parte do mundo usam o traje carateristico como disciplina para o orgulho, mesmo como fazem os judeus da Algeria com o chapéo quadrado que anos atraz era uma imposição arabe e hoje é usado como distinção voluntaria e solicitada. Na Polonia, o judeu não se assimila ao polonez. Falam o yiddish, e conquanto tolerados pelo governo, são quasi sempre desprezados pelo povo. Usam o traje caracteristico, barba, cachos, paletó comprido e chapéo especial. No interior das casas comerciais

vê-se frequentemente um crucifixo pendurado, ou um nicho com a imagem da Virgem, para mostrar que o dono não é judeu. Mesmo quando o dono é ateu, o crucifixo se encontra.

Ninguém sabia do monarca cigano. Interroguei as pessoas mais diversas, no hotel, na rua, no café, muitos se espantavam com a minha pergunta e alguns nunca tinham ouvido falar no monarca. Encontrei-me com uma dama australiana que nada sabia do paradeiro do monarca mas me informou que estava estudando as condições e o tratamento das minorias na Rússia-Subcarpática (1), era professora em Sidney, e durante as férias se de-

(1) A província da Rússia-Subcarpática pertence á Checoslovaquia é autonoma e tem um presidente administrativo. Os habitantes são: 63 % de russos, ucranianos e pequenos russos, 16 % de húngaros, 12 % de judeus, 5 % de checoslovacos, 2 % de alemães, 1.8 % de rumaicos e 0.2 % de ciganos. Em 1930 a população era de 700.300. Antes da guerra a Rússia Subcarpática era uma dependencia da Hungria.

No momento em que escrevo (1935) a Rússia Subcarpática tem 9 membros no parlamento em Praga, dos quaes 2 são comunistas, 3 agrarios, 1 autonomista, 1 social democrata, 1 judeu, 1 nacional social democrata (partido de Benes).

dicava altruisticamente ás minorias — no momento viajava pela Checoslovaquia auxiliada pelos checos e quando podia, em automoveis da missão medica dos Carpatos, interrogava russos magiárs, judeus, e toda a grande legião de descontentes politicos — tinha visitado na véspera uma escola só de crianças ciganas, e contou-me que o tal pretendente ao trono estivera em visita á escola e procurára exigir do professor que ensinasse ás crianças as doutrinas ciganas, declarando que o professor devia obedecer a êle, unico monarca da sua raça, e não á Republica checa, e que as crianças em pé deveriam saudá-lo na sua qualidade de chefe supremo.

Um judeu hungaro, que se achava ao lado da senhora australiana, me contou coisas interessantes sôbre a região que óra atravessava:

“A população é pauperrima, uma parte que vive nas montanhas (antes da guerra de 1914) emigrava para a Hungria onde trabalhava durante 2 mezes, o que era suficiente para viver o ano todo. Depois da guerra, a Hungria, por meio de uma taxa alta nos passaportes, tornou

essas incursões improdutivas. Por sua vez, a Checoslovaquia dificulta o mais possível o comercio entre a Russia Subcarpatica e Hungria. A Russia Subcarpatica tem muita madeira e pouca comida e a Hungria não tem madeira e tem comida, mas as duas regiões visinhas não podem comerciar. A comida principal da população é milho e não existe milho suficiente para toda a população.

“O que ha é um grande egoismo nacional”, declarou o judeu, “a Checoslovaquia compra muita madeira da Slovakia e muito pouco da Russia Subcarpatica, e por sua vez a Hungria obtem a sua madeira da Polonia, atravessando a Russia Subcarpatica”.

E depois de uma pausa o judeu adicionou: “Uma grande parte da população emigrou para os Estados Unidos, Canada, Argentina, Brasil, mas muitos voltam porque têm saudade do rincão onde nasceram...”

Esta região da Checoslovaquia é a mais atrasada da republica e onde o comunismo é mais ativo, me lembrei de um episodio que me foi relatado por um advogado comunista em Bratislava, o dr. Cle-

mentis: o partido comunista desejando melhor cimentar os laços que o uniam ás suas ovelhas, certa vez fez larga distribuição de bandeiras vermelhas entre os agrupamentos. Em uma das aldeias, os camponeses achando a idéa excelente resolveram comemorar com uma assembléa solene, onde o padre local benzeria o simbolo revolucionario, e foi preciso a intervenção energica do deputado comunista da região, para evitar que se consumasse o áto profano, pois os camponeses não compreendiam que uma bandeira fosse jamais utilizada sem previamente ser benzida por um padre, e tambem foi necessario substituir a cerimonia cristã por uma outra cerimonia, onde o deputado, sem duvida orando sôbre os atributos da bandeira, concedia a esta, sob uma outra fórma, os poderes milagrosos capazes de levantar o animo depreciado.

Uma das mais sérias causas dos disturbios e da agitação reinante nessa parte do mundo de hoje, foi a applicação dos

(1) As nações devem viver e governar por si — dizia Wilson.

principios do grande apóstolo da paz, o presidente Wilson.

Crearam, por exemplo, a Yugoslavia com os seguintes povos: servios, croatas, slovenos (não confundir com slovacos), herzegonianos, macedonianos, bosnianos e com as seguintes religiões: provoslavos, católicos romanos e mahometanos (1).

Wilson foi usado como engodo para encobrir os mais pantagruélicos e alguns dos mais baixos desejos das nações em guerra. Jamais a França ou a Inglaterra se lembraram de aplicar aos seus impérios coloniais os principios de Wilson. Todos conhecem e sentem a farça do "homerule", e os inglêses mais do que os outros.

Cheguei em Chust ás 2 horas da madrugada. O hotel era longe da estação,

(1) Os servios, macedonianos e dalmacianos são provoslavos, os croatas e os slovenos são católicos romanos, e os bosnianos são mahometanos.

A Croacia e a Slovenia (hoje da Yugoslavia) pertenciam á Hungria antes da guerra, e a Dalmacia, a Bosnia e a Herzegovina (partes da Yugoslavia de hoje) pertenciam á Austria antes da guerra.

1 hora de viagem. Fazia frio e a noite estava clara. Em caminho tinha-me encontrado com o redator de um jornal magiár que era judeu e só falava latim além da sua lingua; os meus conhecimentos de latim eram o que póde haver de mais fragil, mas assim mesmo arranhavamos; o meu novo amigo, depois de um argumento penoso, me havia convencido de que Chust era o logar para mim. Chegamos ás 3 no hotel, um logar pequeno e esque-sito. Na sala da frente damas langorosas e bonitas se embalavam ao som fantastico e romantico de uma orquestra magiár, Chust é uma aldeia que começa a ser cidade. Só tem 10.000 habitantes e se parece um pouco com as nossas cidades do interior. Custei a compreender, pelo meu amigo que só falava latim, que o hotel não era um cabaret mas sim o hotel mais respeitavel da cidade.

No dia seguinte, era domingo, seguimos para Iza pomposamente instalados num fiacre. Fazia frio e o sol quasi não aquecia. Passamos pela unica coisa que havia em Chust: as ruinas do que tinha sido o castelo dos condes da Transilva-

nia; Iza era uma aldeia que se vestia aos domingos.

Entramos em Iza triunfalmente. A população saía da igreja e enchia as ruas, as mulheres vestiam roupas claras laboriosamente bordadas, com côres vivas; os homens trajavam com simplicidade até mesmo desagradavel. Toda a atenção da aldeia se dirigia para nós, e quando o fiacre parou, um grande grupo de homens juntou em redor. As mulheres se conservavam afastadas, em pequenos grupos, e nos examinavam atonitas e curiosas, o meu amigo judeu que falava latim informa a um personagem diferente dos outros, e que certamente era o graduado da aldeia, que se tratava da visita de um jornalista brasileiro. “Brasileiro...!”, exclamam com surpresa... muitos não estavam bem certos se “brasileiro” era uma planta medicinal ou se era simplesmente uma musica... depois de certa hesitação alguém se lembra que mezes atraz havia visto num circo que passava um “boa constrictor” (1) que era tambem brasi-

(1) Gilboa.

leiro... e naturalmente todos se imaginavam que no Brasil só havia “boa constrictors” e que a especie jornalística jamais poderia ser acusada de “brasileiro”.

Passeamos a passos largos pela aldeia, seguidos de um grande sequito que examinava e discutia em voz alta a nossa morfologia. Quando paravamos, o sequito estacionava respeitosa e á distancia, ao nosso menor movimento o sequito tambem se mexia.

Dirigi-me para um grupo de camponezas e estudei os seus vestidos decorados e bordados, peguei no pano e experimentei e acariciei com a palma das mãos os bordados coloridos. A camponeza solícita oferecia outras partes do bordado para o meu tato, outras camponezas se aproximaram e orgulhosas do seu produto mostravam e ofereciam ao tato as partes do corpo mais em evidencia, todas queriam que eu pegasse no bordado e se sentiam agradecidas quando com a ponta do dedo eu roçava de leve a superficie sedosa. O sequito atencioso e cortês apreciava e comentava a minucia do meu exame.

Iza é uma aldeia típica da Rússia Subcarpática. Todas as outras são iguais e todas as outras camponezas se parecem, e também são iguais as vidas dessas camponezas.

Giramos pela aldeia toda, visitamos alguns interiores decorados e 2 ou 3 igrejas de madeira cobertas de sapê, que eram pequenas mas altas, pobres internamente e com algumas pinturas sobre madeira, mas nada de interessante, nada que se aproximasse, mesmo de longe, da maravilhosa arte do traje da camponeza.

Em Iza todos são provoslavos e muito intolerantes. Antigamente, o papa dos provoslavos era o tzar da Rússia, mas como a Rússia não tem tzar eles agora estão sem papa. Antes da guerra (1) a policia hungara tentou forçar a população a frequentar a Igreja Unida, mas o povo se recusava e preferia a cadeia. A Igreja Unida é uma especie de filho natural do tzar com o papa; conserva o ritual oriental prosvolavo mas é unida a Roma obe-

(1) 1914.

decendo ao papa. A Igreja Católica, na ancia de forçar o seu credo no mundo está sempre disposta á acrobacia das concessões, conquanto que estas concessões sejam aceitas sem escandalo pelo aderente.

Além do “boa constrictor” de Iza, a unica outra coisa de nacionalidade brasileira que interferiu com a minha sensação de calma e paz, e perturbou a minha digestão matinal, foi o café brasileiro, mas desta vez em Mukacevo, um logarejo sob todos os aspetos intragavel, dêsses logares onde só se vai por engano.

O café brasileiro em toda a Europa Central adquire a nacionalidade de turco; defeito de propaganda, sem duvida. Vi em Mukacevo, numa vitrine de café, duas fotografias de fazendas brasileiras que diziam, apenas, fazenda Chanaan e Boa Vista. Chanaan dá a impressão de ser algum lugar no Oriente, e para certos espiritos desprevenidos póde até mesmo ser localizado no polo norte. Boa Vista parece algum lugar espanhol ou italiano. A

propaganda brasileira desacorçôa. Tive a impressão perfeita do inutil (1). Larguei a vitrine e fui tomar um café polaco, uma especie de agua suja num copo pequeno: homens e mulheres liam os jornais e se deliciavam com a bebida infecta... e Mukacevo é considerado como oriental. Pela grande vidraça o sol entrava, e lá fóra um fiacre arcaico rodava para a estação algum passageiro como eu.

(1) Num consulado, não me lembro mais onde, vi um outro especimen de propaganda brasileira; era um panfleto sôbre o Rio, parecia dêsses anuncios baratos de casa de tureo e contrastava tristemente com a composição luxuosa e moderna dos panfletos de outras cidades que se achavam ao lado. Quem visse o panfleto brasileiro escolheria qualquer logar menos o Rio.

○ Tabú da Vegetariana

Tem muito turista vegetariano... estão em toda a parte, nos trens, nos navios, nos cabarets, e às vezes nas igrejas.

O turista vegetariano se diferencia do turista carnívoro pela benevolência com a qual contempla o mundo. Eles são benevolos e brandos, e a resignação do vegetariano se manifesta pelo olhar e pela boca. O olhar, sobretudo, tem qualquer coisa do estático. O vegetariano apa-

rece para compensar uma inferioridade quasi sempre de natureza sexual. A grande legião de descontentes, os que não encontram pontos de apoio para o descontentamento, frequentemente se dedicam a atividades que visam um chamado plano superior, pois acham que devem se sentir superiores aos demais, e esta sensação de superioridade os alivia e compensa a incapacidade em que estão de obter satisfação de outra maneira. Do andarilho religioso de toda a parte, damas edossas, peregrinos, etc., ao andarilho herbívoro da Alemanha, que se agacha no mato para apanhar com a boca a herva que cresce pelo chão, do carnívoro viril e catastrófico que sáe pelo mundo, para saborear o pecado da carne, ao guerreiro antropófago que adiciona ao seu valor o valor da vítima, todos têm em comum um desejo, o desejo de saciar um recalque.

Comer a carne está ligado á alegria, á violencia e á tristeza rapida e catastrófica de um comêço de coisas; a antropofagia é uma bela e cativante manifestação da Inocencia do homem.

Tanto antropofagia como carnivorismo são mostras da grande amizade que

uma vez existiu entre homem e animal, da encantadora promiscuidade que fazia do homem o companheiro de peito do animal. A caça ao animal e ao homem era uma expressão dessa amizade, uma generosa brincadeira, na qual se exaltava todo o coração e todo o amor do homem... apenas uma erupção da grande Inocencia, a Inocencia do animal se identifica com a Inocencia de um comêço do homem, comer o animal e o homem era o mesmo que provar da amizade e do amor dêsses dois companheiros.

Comer a carne identifica-se com o áto de provar o pecado; não provar a carne e o pecado é um processo de purificação, uma fórmula de masoquismo, e associa-se ao vegetarianismo das religiões hindús e o pregado por Platão e Plutarco.

O fabuloso Preste João quando entrava em campanha se fazia acompanhar por guerreiros antropofagos que se nutriam da carne do inimigo para obter a remissão dos seus pecados (1).

(1) Vêr pagina 227 de "Lendas Christãs" de Theophilo Braga publicado no Porto em 1892.

Naturalmente o gesto dos guerreiros antropofagos do Preste João se identifica com os dos fieis na hora da comunhão com Cristo, pois comer a carne de Cristo traz tambem a remissão dos pecados. O sexualismo carnal do cristianismo se confunde e se identifica com a gastronomia antropofagica, o que faz do cristianismo uma religião com caracteristicos de voracidade nubil, com os impetos fogosos da juventude... e a redempção dos pecados não é o descanso senil e filosofico de um blasé mas sim um processo de carga e descarga do organismo de um pecador arrogante e diabolico, que precisa ter a sua virilidade rebaixada, precisa ser castigado. O penitente em estado impuro, pelo contáto com a carne descarrega a sua impureza e adquire as qualidades do devorado.

O vegetarianismo parece trazer consigo a melancolia e a suavidade de um fim, é um processo de resignação, parece que leva a uma especie de anemia do sentido e a uma anestesia do que o sexual tem de mais belo, mais violento e mais animal.

As crenças animisticas de toda a parte mostram que um homem que mas-

tiga a carne de um outro ou de um animal, adquire os característicos dêsse outro ou dêsse animal; a proibição vegetariana visa, portanto, mesmo como disse Krishnamurti, um profeta do século XX, evitar que comendo carne o homem venha a absorver as qualidades do animal comido; visa a anestesia de certos instintos chamados animais; visa a uma bem-aventurança utópica e religiosa, envolvendo as complicações da revolta social, como no caso do autor vegetariano Gustave von Struve (1), que associava o vegetarianismo ao socialismo.

Fiz diversas experiências com vegetarianas, que me levaram a crêr que o vegetarianismo está intimamente ligado ao velho culto de animais. As minhas experiências são apenas observações de passagem, gente que encontrei no meu caminho e que escolhi ao acaso, sem outra preocupação que a experimental, gente que passa e que desaparece mas cuja passagem é suficientemente sugestiva, para deixar no observador a centelha que êle sente ser valorosa e aplicável e que

(1) 1805-1870. 2.º livro ainda inédito.

o guiará no caminho da conclusão. A escolha do sexo oposto visa acender a imaginação, é um estado mais apropriado para apalpar e sentir o que se passa pelo mundo do sujeito experimentado. Conquanto tenha repetido as experiencias com diversas vegetarianas encontrando resultados identicos, o que segue não deve ser tomado como estatística, o que seria um absurdo, mas simplesmente como uma sondagem habilmente operada em uma camada do inconsciente que o autor acredita ser uma camada comum, e que contem certas recordações e desejos inacabados pertencentes á propria historia da especie. O autor acredita que a historia da especie está intimamente ligada ao que é encontrado pela psicanalise nas profundezas do inconsciente e que os proprios residuos deixados pelo homem nas lendas, nas cerimoniaes, e apanhados pela arqueologia, pela etnologia, mostram não sómente que o conteúdo do individuo é uma repetição da historia da especie, mas tambem que existe uma perfeita identificação entre êste conteúdo e o que aconteceu na vida da especie. Nesse sentido fez o autor uma demons-

tração no seu livro “O mecanismo da emoção amorosa” (1).

A estatística é apenas uma expressão numérica de um acontecimento, que nada indica qualitativamente, mas pôde registrar uma intensidade, isto é, uma medida numérica da mania de um acontecimento, e portanto nenhum valor tem no mundo da descoberta. O fáto de uma coisa não ter sido descoberta e classificada numericamente, significa apenas que o homem ainda não teve a oportunidade de observar a manifestação dessa coisa, e o aparecimento de um sintôma animico num individuo e não num outro; mostra apenas que existe uma decalagem na sensibilidade dos individuos, e consequentemente na correspondencia entre o individuo e a historia, e que nem todos os individuos são despertaveis da mesma maneira, mesmo porque nem todos possuem a mesma memoria da especie, a mesma sucessão angustiosa do não-acabado.

(1) Livro ainda inédito.

O vegetarianismo é uma manifestação psiconevrotica da especie.

A vegetariana gosta de animais, o que é suficiente para mostrar que existe um gráo de relação intima entre a animosidade da vegetariana e o mundo animal. Êste gosto vem do fundo do inconsciente e está ligado á propria morfologia do animal. Ela não póde suportar a destruição de um animal conquanto ature com mais frieza e a destruição de um homem. Êste amor aos animais relembra para ela uma intimidade no passado remoto, e ela sente apenas a angustia dessa intimidade e não compreende, está claro, a ligação que póde haver com um passado. Para ela, o animal a ser degustado é certamente alguém que já recebeu a sua caricia, o seu amor e o seu odio, alguém a quem num passado remoto ela fez promessas e entregou a sua dedicação, e, ao meu vêr, com quem ela viveu e amou, numa promiscuidade que no fim era possivelmente esteril, e de quem ela recebeu as primeiras leis de conduta e de tabú. O final de qualquer coisa é sempre esteril. Para a sensibilidade vegetariana, comer um animal, no fundo, é um áto de antro-

pofoxia, a Inocencia de um comêço do homem confunde-se com a Inocencia do animal, e os laços afetivos que parecem ter existido entre homens e animais nesse periodo elementar e que surgem hoje como residuos na tona da consciencia, mostram o homem como sendo o igual do animal, o companheiro de pasto e de leito do animal.

O homem de hoje renega os seus velhos companheiros de pasto e tem horror e repugnancia a qualquer relação afetiva com o mundo animal que êle classifica de inferior. Frequentemente, quando êle quer diminuir um inimigo na sua dignidade, êle o associa a um animal (1). Esta atitude de desprêso consciente do homem para com os animais, é uma manifestação de censura, do tabú do mundo, é uma antitése da tése que está dentro, e como tal mostra que aquilo que está no fundo do inconsciente é exatamente o opôsto daquilo que a censura e as malhas do mundo consciente apresentam. Á medida que mergulhamos nas profundezas do incons-

(1) Vêr dissertação sôbre o assunto no meu livro "Experiencia n.º 2".

ciente, o consciente diverge mais e mais do inconsciente e o mundo do homem e do animal convergem para um terreno comum, um pasto unico; pouco a pouco os habitos dos homens e dos animais se confundem na escuridão, tornam-se indistinguiveis uns dos outros, pouco a pouco as especies parecem mesclar em promiscuidade, atravessamos pela visão de um mundo perdido e esquecido onde os sêres se afiguram aos nossos olhos de seculo XX como sêres monstruosos e mitologicos, são um tanto como os monstros paridos por engano ainda hoje, uma nova luz ilumina o cenário, possivelmente os restos de uma luz intra-uterina... é a grande camaradagem e imensidão de um periodo pre-mitológico (1).

Este complexo "antropofagico" fobia-mania que o homem de hoje nutre pelo animal, faz parte do par antitético amor-odio que se encontra no "começo das coisas", e está ligado á noção mecanicista elementar de idéa e contraste e de méta e ponto de apoio, que ha anos atraz

(1) Provavelmente o começo de tal periodo, vêr "O mecanismo da emoção amorosa", do autor, ultimo capitulo.

desenvolvi no meu trabalho “Experiencia n.º 2”, onde expuz o meu conceito fetichista do mundo.

Me afirmaram algumas vegetarianas que quando por descuido comiam a carne do porco, tinham a impressão de estar rompendo um pacto que haviam feito com o porco (1).

O porco naquele momento torna-se o seu predilêto e substitui a sua idéa de homem; ela come o porco como ela matriarcalmente comeria um homem absorvendo-o sexo e tudo pela sua vagina a dentro, mesmo como fazia a deusa Tiamat com o seu filho e heroe Kingu, o áto sexual confunde-se com o proprio áto da nutrição.

Mesmo hoje ainda encontramos alguns vestigios curiosos dessa extranha e bela ligação entre a mulher e os animais viris, que em certas épocas a apavoravam. Nas festas dos bardos hungaros, em memoria ao deus-Sol, celebrada na entrada do inverno (25 de Dezembro), festas estas que ainda se conservam, apesar da

(1) Na região onde andei a carne de porco era a mais frequentemente consumida.

perseguição sistemática do clero cristão. “Os bardos se vestiam como animais e representavam o papel de touros, cabritos, veados, porcos, gatos, etc...” A parte do touro mostra vestígios dos tempos mais antigos. O atôr tem de mugir e comportar-se de um modo revoltado. Em certos logares, se a moça da casa lhe traz um presente, o homem touro a espanca sem piedade” (1). O espansamento era uma preliminar do proprio áto sexual e esclarece alguma coisa da intimidade que parece ter existido entre mulher e animal. Naturalmente, as cerimônias de iniciação entre os povos primitivos e que estão ligadas a esta são outros vestígios.

O culto do animal parece compensar, em muitos casos, um insucesso com os homens e substitui um desejo idalístico que precisa se manifestar, e talvez se confunda até com um culto ao poderio viril do antepassado, na fórmula de um animal totem.

A vegetariana tem aversão pronunciada para certos animais, e a ladainha

(1) Vêr “Costumes Camponezes hungaros”, de Károly Viski, p. 25, ed. inglesa.

“não comer o animal totem” é para a vegetariana o super-idealismo do amor, e contrasta superiormente com o canibalismo cristão de comer o corpo de Cristo em comunhão.

Observei em diversas ocasiões que quando a vegetariana sente-se valorizada e apreciada (por um macho por exemplo), ela comunga perfeitamente com todos os animais; com o porco, o boi, a lebre, o peixe, etc. . . . e abandona-se em orgia culinaria rompendo o pacto e devorando êsses animais que cessam de ser sagrados. Ela se sente superior e, ao que parece, a igual dos seus anti-totens vegetarianos; assim, o animal sagrado, é devorado com gosto; é como se ela cumprisse um pacto revolucionario recalçado anos atraz. Se, logo em seguida, a vegetariana sente-se depreciada, diminuida na sua personalidade, ofendida na sua ilusão e na sua fantasia (por exemplo quando abandonada por um macho), ela recae sôbre os animais sagrados, restabelecendo de novo o tabú; êles voltam, ao que parece, a funcionar como os pontos de apoio, o refugio e o fetiche para a sua animosidade depreciada. Fiz grande nu-

mero de experiencias nesse sentido, e observei que em muitos casos a vegetariana, que horas antes, na refeição da manhã, havia comido carne num momento de elevação do seu Eu, na refeição da noite, quando depreciada sexualmente, dizemos, passava novamente a ser vegetariana, sem duvida para compensar o forte abalo sofrido na depreciação do seu Eu. Observei tambem que, quando êste abalo é muito forte, e se opéra com uma certa rapidez, os órgãos intestinais do sujeito em experiencia são afetados; sobrevem a dôr de barriga, que parece se confundir com os carateristicos da dôr do parto. É bom lembrar aqui que a dôr de barriga, como consequencia de um choque, não é privativa das vegetarianas, mas acontece frequentemente com todo o individuo macho e femea.

Concluindo: a mulher come o animal quando ela se sente superior e virilmente apreciada, quando ela sente palpitar em si as emoções jovens e violentas; e deixa de comer o animal quando ela se sente depreciada e procura refugio numa especie de idealismo.

A dôr de barriga é uma mimica da vida sexual catastrófica, do homem no comêço.

De um modo geral, a vegetariana é uma mulher extremamente sexuada que, quando despresada, se utiliza do vegetarianismo para purificação de um passado, não abandonando nunca o desejo de comungar novamente com a carne que tanto assombrava a sua indole e tanto a encantava. A vegetariana, no fundo do seu inconsciente e da sua dôr é uma antropófoga, e num momento de descuido devoraria com prazer todos os homens.

Os vegetarianos são homens terribes e ferozes, que se utilizam do vegetarianismo para encobrir a negrura da alma, mesmo como acontece com os puritanos e os religiosos de ambos os sexos: sentem-se sujos e automaticamente vem a necessidade de purificação do mundo.

Madona e Bambino

Todo o turista devia ser forçado a penetrar a Italia por Veneza. A quem sáe das sombras frias da Europa Central e do trem segue de gondola para o hotel, Veneza se apresenta como qualquer coisa saíndo de um sonho. É tão diferente tudo, que não parece ser verdadeiro; a viagem ao hotel é quasi sempre longa porque a velocidade da gondola é pequena, mas o viajante, confortavelmente instalado, diante de um mundo tão inacreditavel,

não tem vontade de sair da gondola e prefere continuar pelo labirinto de canais grandes e pequenos, contemplando o desfile da arquitetura lacerada e sóbria e o colorido diferente que faz de Veneza uma verdadeira fronteira de raças. Veneza, mesmo nos dias húmidos e frios, se apresenta como uma cidade de sol.

Tem-se a impressão de penetrar no seculo XIII; a vida muda repentinamente de ritmo, os habitantes vivem com a velocidade dos seus antepassados, e conservam a expressão, os gestos, o andar e o porte da vida que já passou. As mulheres frequentemente usam cabelos compridos, são belas e abrigadas, tristes e voluptuosas como odaliscas e guardam o geito e o romantismo das suas ascendentes. Os habitantes se parecem com os quadros nas galerias, e é facil visualizar frades mergulhando nos canais para salvar imagens perdidas. A ausencia de ruas faz de Veneza uma cidade reprimida, angustiada e sonolenta.

Ninguém póde passar por Veneza sem se preocupar com S. Marcos. O exhibicionismo da famosa cathedral é mais que irritante. Por mais que se deteste e se

odeie a tagarelice futil e inutilmente complicada da mediocridade arquitetônica, alguma coisa exala das rendas e dos bordados de pedra e sugere ao passante insolito, que por ali pairou um desejo do homem. Ninguém sabe bem que especie de desejo é: olha-se para a patranha rendada e tem-se a impressão de uma escultura de miolo de pão feita por louco (1). S. Marcos desperta o apetite, um apetite que á primeira vista confunde-se com o apetite sexual, mas que não o é, os detalhes são, ás vezes, de grande interesse e de grande beleza, mas o conjunto acumula influencias de épocas diferentes. É, no fundo, uma paranoia arquitetônica, e se aproxima do bolo de noiva rendado aceso e cantando alto, e tem o efeito desagradavel de excitar o apetite do observador, antes mesmo de preocupar a sua intelligencia quasi sempre passiva e receptora, mormente quando o observador pertence á nobre e despreocupada classe dos turistas.

(1) Vêr esculturas de miolo de pão no museu do Juquery, S. Paulo, exhibidas pelo autor na exposição do Mês dos Loucos e das Crianças, no Club dos Artistas Modernos.

Não podendo comer S. Marcos, o observador senta-se num dos inumeros cafés espalhados ao ar livre pela praça, e quentando sol em contemplação beata, mastiga as sombras da cathedral em fórma de bolos com café, enquanto nuvens de pombos executam o milesimo vôo diario. Sente-se que S. Marcos é uma fórma de loucura, mas não se sabe o que poderia substitui-la para compôr o conjunto de uma das praças mais interessantes do mundo. A ausencia do barulho costumaz das cidades dá á praça de S. Marcos um aspéto de intimidade; o observador sente-se como em casa e não numa praça publica. Parece o pateo de um grande palacio, um local de exhibições para a apreciação intima do doge e seus asseclas.

Muitos outros logares no mundo são tão culinarios quanto S. Marcos, mas S. Marcos destaca-se a mais, porque é agressivamente culinario; é inquieto, parece se movimentar e se oferecer á dentada do visitante, enquanto que o costumaz ro-cocó encontrado na Europa Central é passivamente culinario, isto é, espera que o visitante venha morder, tem aquella quasi imobilidade forçada do polípo.

Na Italia, o fenomeno Madona e Bambino é conspicuo por toda a parte; parece que parir é a inquietação principal da península. Parir e comer, um sem duvida como complemento do outro. Tem-se a impressão de que os Italianos comeriam de boa vontade até mesmo os bambinos paridos pelas mulheres de seios volumosos, e a gente sente que os proprios seios volumosos das mulheres preencheram uma função racial de primeira grandeza. Para mim os seios sugeriam, na sua morfologia, um aspeto da propria historia da Italia; a protuberancia feminil era uma necessidade alimenticia da raça, um centro de produção que se desenvolveu por ser uma coisa salvadora da raça, e não pude deixar de associar os seios das mulheres que via passando com os seios das madonas pintadas pelos mestres. Que magia tinha surgido na historia para afectar a morfologia da mulher?

Pensei então que o culto Madona e Bambino certamente contribuia para fazer da mulher italiana um elemento de seios grandes.

Na Italia, sente-se palpitar na sua nudez primitiva e de uma maneira vigorosa, duas grandes modalidades da vida do homem: comer e copular. Comer e copular parece que se confundem; senti isso sobretudo em Genova, certa tarde, quando descia rumo ao cáes. As ruelas estreitas me apaixonavam. Embrenhei-me aventureiro e encantado com a profusão de luzes; tanta luz, tanta luz, que me lembrei da place Blanche, em Montmartre. Era uma associação absurda porque só tinha da place Blanche, a luz. Na profusão de ruelas tortas as casas de 5 andares pareciam se contorcer sob a pressão de uma corrente continua de gentes que desciam e subiam e saíam de uma infinidade de lojas minúsculas brilhando com joias, macarrão, canetas-tinteiro, salames, imagens da virgem e toda a gama da necessidade humana mal acomodada e empilhada. As lojas brilham da vitrine até o fundo. Tudo está cheio; o menor espaço ocupado; as coisas se espremem; parece que umas empurram as outras, tudo é habitado e superlotado com a mercadoria que se confunde com as crianças, as fraldas e as donas.

Varei o formigueiro de gentes e coisas iluminadas e ouvi uma canção triste, um lamento com sanfona. Fugi do lamento e rumei para o cáes... sempre o mesmo mundo de gente e de vida; parecia ter vida até mesmo entre os tijolos.

É o cáes, na frente o mar, escuro e cheio de sombras negras, na fachada luz até entre as telhas e os caibros. Um turbilhão de pequenos restaurantes se acumula pelos porões e se esparrama pelos primeiros pisos, exibindo todo o interior pelo envidraçado. Por toda a parte a idéa de vida intensa, o vapor cheiroso das cosinhas e mulheres gordas limpando, mechendo e fritando sob o brilho da profusão de luzes. A vida é a nota dominante; ela estoura por todos os lados; os restaurantes se confundem com os mictórios e com as madonas nos nichos de esquina e com as janelas cheias de roupas. A humanidade passa: marinheiros, mulheres, operarios, damas elegantes pululam iluminados, alegres, taciturnos, sonhadores.

A vida é tão intensa que quem passa tem a impressão que se cosinha e se dá á luz ao mesmo tempo. Parece que estão

parindo e cosinhando e que o produto do parto é a propria comida que estão devorando, e que um ciclo acelerado predomina. Parece que na fumaça saborosa dos caldeirões passam tanto os baminos como o ravioli e a sôpa de peixe.

A cultura e o pensamento do continente europeu se desenvolveram através um ponto fraco na península italiana; a decadência do Imperio Romano. Esta decadência foi, como veremos, a causa de todo o desenvolvimento religioso, que dominou o continente, e do “tom fundamental”, religioso, que formou a base do pensamento e da animosidade européa.

Desde o seculo XV que os museus, as galerias e as igrejas da Italia fornecem quasi toda a besteira academica que infeciona o mundo, e uma proporção exuberante da mediocridade que costuma extasiar os pintores, que se adaptam facilmente ao dramalhão operatico.

Muito da verdadeira obra de arte dos seculos permanece ainda oculta, enquanto que só a obra preferida e escolhida pela mediocridade operatica e superficial dos medalhões, dos papas, dos monarcas que dominaram o mundo, veio á tona da publicidade e do conhecimento.

Desde o seculo XV que se copiam os "mestres" italianos, isto é, o que havia de peor da pintura na Italia. Rubens mesmo foi vitima dessa moda nefasta logo no comêço da sua carreira, e as sombras dos mestres jamais o abandonaram até á morte. Os monarcas hespanhoes e franceses, senhores quasi sempre de pouca imaginação, importavam a pêso de ouro as proprias pessôas dos "mestres", Francisco I, foi um dos maiores culpados pela introdução, na França, da pintura operatica italiana.

Creou-se, no mundo, a idéa popular e prejudicial ao pensamento, de que a Italia havia de fornecer um modêlo pitorico para as academias; a grande massa de mediocridade que povoava as academias rezou de cór o evangelho, e embalada pelo entorpecimento da reza tornou-se irracional e beata.

A pintura italiana é não sómente responsável pelo entorpecimento cerebral que se seguiu á sua influencia, mas tambem, devido ao seu apêlo voluptuoso facilmente apreendido pelas massas, agiu como restaurador sexual da fé cristã; as exigencias espirituais mais imediatas das massas eram puramente sexuais e prêsas á idéa de familia, e á morfologia voluptuosa, naturalista, ao alcance de todos.

A igreja, que tinha herdado do judaismo a aversão ás imagens e representações gráficas, era a principio iconoclasta, e Tertuliano, no seculo II denunciava os artistas como sendo pessoas perversas e de occupação iniqua. Só no seculo VIII, com a excomunhão do imperador iconoclasta Léo, o Izauro, pelo papa Gregorio II e com as afirmações da rainha-mãe Irene, no concilio de Nice, é que a arte entrou a atuar como auxiliar valerosa do cristianismo. No entanto, boa parte da pujança do primitivismo artistico da cristandade tinha sido destruída pelos iconoclastas; era o fim do periodo classico da arte cristã primitiva.

A inabilidade da arte primitiva trazia consigo sérias vantagens; o artista

não era um individuo que procurava reproduzir a natureza como ela é vista por todo o mundo, visão mediocre e de pouca emoção, mas colocava na reprodução as suas próprias emoções, destacava apenas o que a natureza possuía de mais expressivo; o artista lidava com a alma das coisas, com o conteúdo da forma mais que com a forma. A pintura primitiva, privada dos efeitos entorpecentes do naturalismo, pertence ao campo da pintura idealista. Saindo de um sentido estético elevado, ela só retem sobre a superficie os essenciais, aquilo que mais expressão dava ao assunto, concentrando o interesse só no que havia de expressão nos objéto e nas pessoas, enquanto que a pintura naturalista e realista, pintura esta de pouca espiritualidade, procurava com cuidado definir a perspectiva e o claro-escuro.

Todo o futuro da arte italiana e da arte em geral na Europa, toda a animosidade, toda a magia e todo o pensamento europeu, estava prêso á luta entre os dois partidos politicos mais curiosos e interessantes do mundo, os iconoclastas e os iconolatrás, e que culminou com o aparecimento da barba no Cristo, e com

a implantação definitiva da iconolatria no cristianismo.

Cristo, que até então, tinha permanecido sem barba, como demonstram grande numero de pinturas, e tambem certas esculturas encontradas no comêço da éra cristã, passa a ostentar o ornamento viril para a maior segurança animica dos fieis, e o seu prestigio cresce vertiginosamente. Póde-se dizer que Cristo começou a ter barba com o desenvolvimento dos primeiros mosaicos; mas as imagens encontradas de Cristo sem barba remontam de perto do seu seculo até tão tarde quanto o seculo XII. Deve existir no mundo umas cento e tantas pinturas e esculturas conhecidas representando Cristo sem barba (1).

(1) Algumas das esculturas e pinturas de Cristo sem barba:

Sec. III, IV — Escultura de Cristo prégando, Roma, Museu Cristão de Terme.

Sec. IV — Escultura nos sarcófagos das arcadas de Cristo benzendo pães e peixes, museu Lapidaire de Arles.

Sec. IV — Esculturas nos sarcófagos de cênas da paixão, museu Laterano, Roma.

Sec. VI — Pintura de Cristo entre arcanjos na apside de S. Vital, Ravena.

Sec. VI — Mosaico mural da pesca milagrosa e a multiplicação dos pães, S. Apolinario Novo, Ravena.

Possivelmente, a barba foi introduzida nas imagens de Cristo não sómente para reforçar os laços afetivos entre a imagem e o seu adorador, mas talvez tambem como meio de impôr maior respeito aos destruidores de imagens, e como um estôrvo aos sentimentos dos iconoclastas, evitando a expansão dêsses sentimentos e consequente contaminação dos iconolatrias. Parece que a introdução ou a conservação da barba no Cristo foi um esforço da igreja para evitar a dissolução da propria igreja. As lutas e as duvidas do inicio do cristianismo ameaçavam des-

Sec. VI — Pinturas coptas muraes e apsidaes mostrando a Ascensão do Senhor, Bawit, Egito Medio.

Sec. VIII — Miniatura de Cristo entronizado do Evangeliario de Godes calco.

Sec. VIII — Escultura de Cristo, de um sarcófago bizantino, Estados Unidos.

Sec. IX — Diptico Carolingio de marfim de Lorsch, Cristo entre os arcanjos, Vaticano, Roma.

Sec. X — Miniatura de crucificação, do Sacramento de Fulda, Staadtbibliothek, Munich.

Sec. X — Miniatura de Jesus na Cruz do Evangeliario de Oton, Tesouro da Catedral de Aquisgrán.

Sec. X — Miniatura de Transfiguração de Jesus do Evangeliario de Oton, III, Staadtbibliothek, Munich.

Sec. X — Miniatura, A lavagem dos pés em Betania, do Codex Egberto, Staadtbibliothek, Tréveris.

Sec. X — Miniatura, Jesus e a Cananéa, do Codex Egberto, Staadtbibliothek, Tréveris.

truir essa doutrina, e a barba era um traço emotivo de grande potencialidade, como mostra claramente toda a historia, e portanto alguma coisa apta a atuar eficientemente sôbre as massas que reagem sobretudo pela emoção. A introdução da barba na imagem de Cristo era um meio de reanimar o mito do Deus-pae, que sempre inspirava terror e impunha medo e reverencia, concorrendo assim para dominar a revolta que crescia, e revivendo um processo de magia pelo qual a figura

Sec. XI — Pintura mural, Cristo como juiz do mundo, igreja de Burgfelden.

Sec. XI — Miniatura, Jesus curando o surdo mudo, do Evangeliario da catedral de Spira, monasterio de El Escorial.

Sec. XI — Coberta de um livro, Cristo coroado, Museu de historia da arte, Colonia.

Sec. XI — Miniatura de um evangelho de Colonia, Seminario Conciliar, Colonia.

Sec. XI — Miniatura, Cristo manda apóstolos pregar evangelho, do Evangeliario de Abdinhof, Kupferstichkabinett, Berlim.

Sec. XII — Placa em relêvo, Cristo entronisado, Saint Sermin, Toulouse.

Sec. XII — Miniatura, Batismo de Cristo, de um lecionario de Limoges, Bibliotéca Nacional, Paris.

Pintura de Cristo crucificado, abadia de Sto. Antonio, 2.ª capela á esquerda, Indre et Loire.

Mosaico, Circuncisão de Cristo, S. Marcos, Veneza.

Pintura, Fontaine Sanglante de Jean Bellegambe.

Sec. XX — Escultura monumental, *Ecce Homo*, de Epstein, Londres.

barbada era coisa santa e apropriada ao culto e aos ritos, era encantada e era uma reprodução homeopatica do gigantismo do proprio Deus-pae.

A barba ajudaria a esquecer e encobrir o ateísmo e a imoralidade que reinavam entre os cristãos primitivos e que o sisudo pae da igreja Tertuliano fez tanta questão de negar. Cristo, com barba, tinha mais prestigio que Cristo sem barba, não sómente porque se parecia mais com o proprio Deus-pae, que usava longas barbas e com os deuses do paganismo, que eram quasi todos barbados, tinham certo parentesco com o Deus-pae e exerciam ainda grande influencia sôbre as massas, mas tambem era um meio de exhibir no queixo a sua capacidade sexual, encantando o sexo feminino, e servindo de padrão ao masculino. Ainda hoje temos o Barba Azul, como manifestação de exuberancia viril.

Notamos que nas lutas contra os iconoclastas, as mulheres eram as mais ardentes e ativas partidarias da conservação do culto da imagem, tomaram parte diréta no assassinato dos iconoclastas, e

foram o fator decisivo da luta; para a mulher, a imagem era uma recordação sexual de primeira grandeza, que pela sua imobilidade estava sempre pronta a aceitar todos os seus desejos, e portanto alguma coisa propria para ser conservada. Sôbre a imagem, ela atirava todos os seus impetos de idealismo, o que era um meio tão comodo e util de acomodar o desejo de compensação, exigido pelo seu ser inferiorizado e pelo estado de submissão ao seu dono e mestre, o homem. O apoio sôbre uma imagem era de mais facil aceitação e compreensão; as mulheres não tinham espirito nem imaginação sufficiente para saciar os seus desejos em coisas não materiais; elas necessitavam ter á mão uma reprodução homeopatica do seu mundo de emoções domesticas, para atuar sôbre êste e praticar ritos de magia capaz de elevá-la da sua inferioridade.

Cristo cresceu na historia, e nas visinhanças do seculo VIII tornou-se viril e com um inicio de barba; um simbolo apropriado ao lar e portanto pronto a receber a proteção da mulher. A defesa das imagens do lar, pela mulher, na grande

luta do seculo VIII iria afetar toda a historia e todo o pensamento subsequente.

Agindo dessa fórma, a mulher do seculo VIII, na peninsula, agia como SALVADORA da sua raça, pois que ela collocava em segurança dois simbolos da procreação: o Cristo viril e a Virgem fecunda. Dois simbolos capazes de afetar seriamente toda a historia da peninsula e da Europa.

A importancia da attitude da mulher do seculo VIII ainda não foi apreciada no seu justo valor; foi dessa attitude belicosa e decisiva da mulher que nasceram os grandes tipos romanticos e idealisticos, que mais tarde serviram de padrão para o pensamento de toda a Europa. A imagem de Cristo, como nós a conhecemos hoje, é uma representação dos ideais e do sonho sexual da mulher do seculo VIII. O Cristo de hoje é um retrato do amante que a mulher do seculo VIII desejava ter, mesmo como mais tarde as representações da virgem e da matrona com o bambino vieram a significar as aspirações sexuaes e domesticas dos homens. A mulher, em todas as épocas da

sua historia, constróe o seu ideal de acôrdio com os seus desejos mais ocultos, que são muitas vezes o contrario daquilo que costuma acontecer no mundo da realidade; o seu grande sofrimento e a sua condição servil faziam com que ela desejasse, para parceiro ideal, um sêr não sómente capaz de satisfazer o ardôr dos seus impetos de sexualismo, mas cuja apparencia seria suficientemente meiga e branda e o contrario da do seu proprio marido, para poder assim saciar os seus desejos de vingança e de castigo que vinham de longe na historia, para que nos momentos de inferioridade e de tristeza ela sinta que ainda existe no mundo uma imagem que é quasi o seu igual, quasi tão efeminada quanto ela mesma, e sôbre a qual ela póde atuar á vontade, afim de compensar a sua inferioridade e de elevar o seu Eu espesinhado. A apparencia de Cristo surgiu então como um meio de satisfazer as duas grandes necessidades da mulher inferiorisada; os ardôres amorosos do sexualismo, satisfeitos pela barba e pelo olhar voluptuoso do sacrificado, e o desejo que ela tem de castigar o macho cruel que era a causa da sua in-

ferioridade, satisfeito pela aparência efeminada do Cristo que, rebaixado, torna-se um quasi igual a ela.

A imagem de Cristo nada tem que vêr, nem com a existencia de Cristo nem com a propria aparência de Cristo; ela foi confeccionada pela animosidade da historia; ela é um produto das necessidades e do tumulto da alma da mulher e apareceu para satisfazer a êsse tumulto, mesmo como todas as imagens da historia e todas as realizações do homem aparecem para satisfazer a um tumulto que se nutriu em formação durante longos periodos.

A imagem de Cristo era uma representação ideologica dos desejos revoltosos da mulher que ainda sofria o jugo pesado de um cíclo patriarcal.

Assim foi o homem brutal e violento castigado pela mulher, e transformado numa imagem que era uma mostra de submissão á mulher, numa imagem com valores hermafroditas que era masculinamente ardente, e que tinha a aparência meiga e submissa da propria mulher, e que oferecia á mulher os prazeres do coito com o sexo oposto; e os prazeres

do homosexualismo. Assim foi creada a imagem de Cristo, o amante ideal da mulher inferiorisada.

Cristo se associa e sexualmente se identifica com D. Juan, não somente pelos seus característicos viris e o seu aspéto fogoso e ardente, mas também pelo seu aspéto efeminado. D. Juan, diz o pensador portuguez Theophilo Braga, é o lado amoroso do genio occidental (1).

E espalhados pela arte que o homem produziu, encontram-se inumeros Cristos efeminados e exhibindo os desejos da mulher: por exemplo, num dos vitraux da Catedral de Chartres, vê-se um Cristo com seios de mulher e quadris efeminados e com o rio Jordão escoando do umbigo — um quasi igual da mulher — e num mosaico representando a Circuncisão em S. Marcos, Veneza, um belo Cristo de seus 25 anos aparece com o vestido aberto e exhibindo um penis volumoso em erecção, e rodeado de mulheres semi-núas e com os seios de fóra, e que o aguardam e sem duvida o disputarão no coito.

(1) Vêr, Lendas Cristãs — Theophilo Braga, p. 95.

O fenômeno de castigo é observado não sómente da mulher para com o homem, mas também em menor escala do homem para com a mulher.

Mesmo como a mulher castiga o homem efeminizando-o, o homem parece castigar a mulher masculinizando-a. A arte sacra está cheia de mulheres com seios cortados, cabelos cortados, santas com barbas, etc. O suplicio e o sofrimento observado na arte de todos os tempos parece querer transformar a mulher em homem; vê-se isso claramente, numa estatua de Desid. da Settignano (Sta. Trinitá-Florença) que mostra uma penitenciadíssima Maria Madalena que é quasi um homem.

As imagens de Cristo, mesmo como acontece com a literatura sôbre Cristo, vão muito além da hipotese da vida de Cristo; representam a animosidade e os desejos dos habitantes da Europa durante um grande numero de seculos, e mostram sobretudo a necessidade que tinha o homem de construir apoios para a pratica dos seus ritos de magia... ritos êstes que se resumiam na depreciação re-

ciproca da sugestibilidade emanada do sexo.

Esta imagem, a grande criação e inspiração da mulher européa, conservou-se na historia como um modêlo de modas, de quando em quando influenciando todo o pensamento continental e atuando como fetiche “infalivel” nos momentos de fraqueza da população feminina. Não sómente ela ajudou a firmar o cristianismo, mas foi ela quem sexuou definitivamente a religião católica, que se transformou consequentemente na primeira grande fôrça dos tempos modernos.

Todos os movimentos de romantismo, no continente, parecem se aliar de certo modo a essa imagem; o romantismo visava o que havia de misterioso, aventureiro, viril, desordenado e profundo na alma. O romantismo era masoquista. Encontrava o prazer no sofrimento — e a imagem de Cristo apresentava todas essas qualidades á reacção romantica. A attitude passiva, submissa e voluptuosa da imagem, foi a creadora do espirito de lealdade e reverencia para com a mulher, foi a instigadora da cavalaria e da honra que se manifestaram no seculo XII. A

propria barba, que sempre foi um símbolo de violencia, de conquista e de guerra, um símbolo de amor e de poder sexual, tornou-se um atributo do romantismo, enquanto que a cara raspada pertencia mais ao clacissismo.

Os guerreiros usavam barbas para parecerem mais primitivos, mais emotivos, mais românticos e mais capazes de violencia, e em certas épocas o uso da barba era só permitido aos guerreiros. Ainda hoje, nos periodos selvagens das campanhas, os guerreiros deixam crescer a barba e muitas vezes a modelam em formas curiosas e significativas (1).

Cortar a barba foi tanto uma imposição de castigo e um sinal de aflicção, quando praticada pelo possuidor, quanto foi uma manifestação de alegria. Nos momentos de calamidade e aflicção, os romanos deixavam crescer a barba, enquanto que os hebreus a cortavam. Cortar a barba de um poderoso sempre foi considerado castigo dos mais severos, ao qual a morte era frequentemente preferida. Os filósofos gregos, usavam a barba como

(1) Por exemplo, na Guerra Civil de 1932 (Brasil).

indicação de sabedoria. Cortar a barba ou deixar crescer a barba era um gesto que se prendia á aflicção e ao desespero; nos desesperos classicistas, o desespero era indicado pelo crescimento da barba, e nos periodos classicistas, o desespero era a indicação do desespero. Entre os inumeros exemplos que ornamentam a historia, um dos mais famosos é o desespero e a aflicção de Augustus, que após a derrota de Varus e a destruição de três legiões romanas, deixou crescer a barba e os cabelos. Um outro exemplo menos importante mas mais recente na historia, após a derrota da Alemanha, em 1918, o imperador, acabrunhado e no exilio deixa crescer a barba. Portanto, o desespero se manifesta por uma alteração na apparencia da fisionomia do individuo. O homem é vaidoso e sente que após uma derrota não póde apresentar ao mundo a mesma cara que tinha na sua época de poderio e alegria dominadora. Sem duvida, êle sente que a fisionomia da vitória deve-se conservar intata na historia, e que o homem que representava a vitória não deve ser o mesmo que representa a derrota, a fisionomia da vitória não póde ser pro-

fanada pela tremenda humilhação de uma derrota. A aparência da sua cara deve mudar, pois é mais pela cara que êle se diferencia dos seus camaradas de sexos, e é quasi sempre primeiro pela cara que êle transmite as suas grandes emoções.

Mesmo hoje, a significação da barba ainda é conspicua. Uma barba de varios dias é considerada um sinal de desleixo e com frequencia indica uma aflicção; os ingleses consideram uma falta absoluta de auto-controle não se barbear todos os dias, os ingleses são bem comportados e portanto classicistas.

A barba aparada e tratada perdeu grande parte da sua significação ancestral, mas ainda é usada como meio de esconder uma inferioridade ou de compensar uma inferioridade, e nos centros mais atrasados é um truque para impôr respeito, como acontecia com os filosofos gregos, que não eram atrasados — o castigo de cortar a barba, os bigodes ou rapar a cabeça, ainda é praticado nas penitenciarias, entre os estudantes, e de uma maneira solícita, entre as freiras nos

conventos. No caso da freira, cortar o cabelo é um castigo sexual, e visa retirar o proprio sexo da mulher masculinizando-a, e ela encontra um sedativo facil no sexualismo do seu amor intenso para o Cristo.

As oscilações de classicismo e romantismo na Europa, com excepção dos filosofos gregos, parecem se caracterisar pela ausencia ou pelo crescimento da barba. Os grandes periodos romanticos surgem com caras barbadas, selvagens, com a aggressividade primitiva e revolucionaria, que se associa a épocas remotas em que o homem não se barbeava, enquanto que o comportamento da cara raspada é uma disciplina que se adapta mais ao classicismo, á idéa de repetição e standardisação.

O romantico aparecia no mundo, sonhador, primitivo e barbado. A sua imaginação era forte e creadora, e tendo lutado e creado, tendo vencido na luta, êle impõe a sua criação ao meio e repete-se... e pouco a pouco êle abandona a sua casca selvagem e sente a necessidade de fazer a barba, sente que será superior com a cara raspada diariamente, êle pe-

netra nos dominios do classicismo e da repetição, e é só com o advento de uma derrota que êle adotarâ novamente a barba. As civilisações, de quando em quando, sentem a necessidade de fazer a barba ou de deixar crescer a barba. Romantismo associa-se a desleixo e a abundancia de imaginação desregrada; a excepção das barbas dos filosofos gregos é provavelmente explicavel pelo desejo que tinham êstes de se assemelhar aos deuses do paganismo, que eram quasi todos barbados. Luciano não acreditava na magia dessas barbas e frequentemente as expunha ao chiste e a caçoada.

Romantismo e classicismo se manifestam da seguinte maneira: tudo quanto é romantico, é inculto, preocupa-se com sentimento (conteúdo da fórmula), não se interessa pela idéa de gosto, é sonhador, fantastico e visa a novidade, é espontaneo e vem de sentimentos profundos, (produção rara), e tudo quanto é classico é culto, preocupa-se com a fórmula, se interessa pela apuração do gosto, é standardisado e repetido e visa a produção em massa, é copiado mecanicamente. (produção vulgar). Á primeira vista pa-

rece que classicismo é o contrario de romanticismo, mas o que realmente acontece é que o classicismo é um complemento do romanticismo, uma etapa final da evolução do ímpeto revolucionario romantico. Reconstrõe-se então o seguinte ciclo: ao romantismo barbado, revolucionario e impetuoso, succede-se a calma do classicismo de cara raspada, e uma perturbação dessa calma, uma catastrophe e desespero, traz novamente o aparecimento da barba. O fim do ciclo se confunde com o começo do ciclo; a aflição e o desespero se confundem com a grande emoção interna do revolucionario do começo do ciclo.

O proprio cristianismo contem tanto a essencia clacissista como a essencia do romantismo nas correntes do apostolado de Pedro e do revolucionario Paulo. O primeiro, semita, dogmatico e farisaico, enquanto que Paulo com o seu mundo de sonho e de felicidade, dando inicio a um reinado do espirito, baseado na fé, na esperanza e no amor, mostrava a sua attitude iconoclasta e romantica.

A barba de Cristo tornou-se tão importante para saciar a animosidade da

mulher que mesmo hoje é considerado um desrespeito representar Cristo sem barba, e todas as vezes que um escultor mais emotivo e mais sensível que os outros representa o profeta sem barbas, uma onda de indignação surge exibindo a mediocridade das grandes massas. A indignação vem sobretudo das mulheres, que se sentem ludibriadas no seu sexualismo ancestral. A mesma indignação surge da mesma massa mediocre, quando um escultor representa uma Venus de uma maneira não tradicional (para o estudioso Venus e Cristo se identificam no panteon da idolatria), e uma indignação menor mas não menos importante surge na massa cretinizada pelo dogma e pela politica do dogma, quando os pintores e escultores modernos representam o corpo humano e a natureza de uma maneira não religiosa, chegando até a provocar uma bula, ou coisa semelhante, do papa condenando a arte moderna.

Felizmente, os verdadeiros artistas não se preocupam com a burrice estética que costuma sair das massas e dos murmurios ex-cathedras dos papas — o ver-

dadeiro artista é um líder que impõe a sua opinião.

A importancia da barba de Cristo, ou de um Cristo sem barba, só pôde ser avaliada quando consideramos as lutas que se desenrolam no mundo em torno do problema da barba, sobretudo no seio do cléro; as excomunhões mais fulminantes foram proferidas em nome da barba por papas, bispos, monarcas etc.... Basta mencionar algumas como: a bula de interdição de Gregorio VII contra a barba, o patriarca Photius excomungando a barba do papa Nicolau I, a guerra civil da barba provocada pela excomunhão do bispo de Rouen, os estatutos sinodais do bispo de S. Malo sôbre a barba, e a luta em tôrno do problema da barba entre a igreja grega e a igreja romana, luta esta que durou mais de oito seculos.

Foi, ao que parece, a barba de Cristo que salvou o cristianismo da destruição e do esquecimento, logo no inicio da iconolatria. Sendo uma mostra de romantismo e de exuberancia sexual obteve logo o apoio valioso da mulher. Esta além de ser o fator decisivo na conservação da iconolatria, culminando com o golpe da

rainha mãe Irene, sentia no fundo do seu sêr que a barba era uma demonstração de potencia e virilidade selvagem... e assim sendo era coisa agradável.

A pintura concentrou-se na representação religiosa do drama da familia; a divinisação do pae, da mãe, do filho, do amante da mãe, e de uma grande legião de amigos da familia; era o pequeno mundo da emoção cristã que passava em côres para o muro e a tela, e com fórmulas para o templo. Todo o pensamento do povo italiano desenvolveu-se em torno desse drama divinizado — a furia do Deus cornudo apaziguada, esquecida, escondida e deturpada pelas aspirações religiosas, a manutenção das barbas divinas como uma demonstração da sabedoria do chefe de familia, a discreção conveniente da vida misteriosa e quasi desconhecida da mãe que usava o véo para se ocultar dos olhares impudicos dos parentes e amigos, a dôr do Cristo e a desolação operatica de todos e que ainda hoje se perpetúa em certa fórmula nas consagra-

ções dramatico-musicas do Scala de Milano.

Os artistas da Italia desenvolveram toda a sua indole volutuosa, todo o seu sonho amoroso para pintar a mãe de Cristo.

A virgem era a idéa que tinha o artista, o seu sonho, sôbre a mulher, mas logo as reproduções da Virgem se tornaram representações graficas dos ideais do povo italiano sôbre a mulher, e algumas dessas representações são de rara beleza e delicadeza, porque retêm o idealismo sexual do artista e frequentemente exprimem o drama intimo do proprio artista.

Uma epidemia de Madona e Bambino apoderou-se da peninsula.

Mulheres tentadoras exhibiam a sua carne ardente em memoria da Virgem; viu-se toda a escala do desejo e do idealismo oscilar historia fóra. Os primitivos, que conservavam ainda consigo uma mistura do temperamento classico e da grande emotividade africana, fizeram obra valiosa e expressiva onde o conteúdo da fórmula dominava e se sobrepunha á fórmula, obra esta que mais tarde caracterizou toda a produção da idade escura.

No primitivismo da escola toscana do século XIII, encontram-se alguns valiosos exemplares de expressionismo.

A vantagem do primitivo era precisamente desconhecer os grandes truques da pintura naturalista, não se preocupando nem com técnica nem com os desejos de reproduzir a natureza. Êle colocava sôbre a tela a emoção. A emoção aparecia em evidencia tal, que a fôrma e a técnica se localisavam como secundarias. A candura do primitivo era a candura do grande artista, aquele que desconhece o truque e a astúcia, era a mesma candura da criança. No primitivo de todas as épocas, a emoção era sempre o seu primeiro impulso, mesmo como é hoje a emoção que domina o desenho da criança e do louco, e a produção de certos artistas avançados. Naturalmente, a fase da criança representa um período primitivo da humanidade, como tive ocasião de demonstrar no congresso internacional de psicotécnica em Praga êste ano (1), e portanto a criança desconhece perspectiva e técnica, e não visa reproduzir a natu-

(1) 1934, Setembro.

reza, mas sim emoções provavelmente simbólicas da natureza, que são sem dúvida as emoções mais fortes e as mais sentidas. Mesmo na arte esquemática da humanidade, o esquema é composto de traços que representam a maior emoção.

Botticelli era uma manifestação atávica de arte etrusca. — Esta afirmação, a principio, não parece muito clara porque a pintura de Botticelli não se identifica com a arte etrusca, como a conhecemos, mas a afirmação será melhor compreendida quando considerarmos que a Toscana, terra de Botticelli, 600 anos antes de Cristo fabricou as magníficas coleções de vasos etruscos, e mais tarde uma escultura notável e uma interessantíssima pintura no interior de tumulos, em seguida dando origem no século XIII a uma escola de pintura quasi expressionista.

Todas essas manifestações da Toscana se afastam da arte do resto da península, e parecem sair uma da outra e possuem um traço comum: as fúteis emoções secundárias se acham ausentes. Sómente dominam as emoções cosmogônicas como a alegria pura e a dôr aguda — demoníaco, que tanto caracteriza o etrusco

como cosmogônico e como primário, diminui em intensidade com o correr dos séculos, mas sempre conserva a expressão da sua pureza e o perigo da sua infantilidade.

As figuras dos vasos etruscos possuem bastante da graça e do preciosismo das mulheres de Botticelli, e observamos que a própria escultura etrusca libertada como é de detalhes provenientes de emoções secundárias, mostrando apenas as grandes emoções cosmogônicas, as emoções do começo, se aproxima da rigidez e da pureza de um idealismo final, paradisiaco, que Botticelli visava. A força máisã do demoníaco cria a limpidez do paradisiaco, conservando quasi a mesma máscara através os séculos. Parece que demoníaco e paradisiaco se entendem no mesmo terreno.

O preciosismo de Botticelli não era formado de emoções secundárias mas era uma acumulação de valores emocionais de grande "sex appeal" e de grande espiritualidade, como por exemplo os cabelos, os lábios, os seios, as dobras do vestido. Botticelli conservou na pintura muito da sua aprendizagem de joalheiro;

o seu ardôr para querer indicar “sex appeal” é tão grande que a sua pintura, às vezes parece burilada e esculpida com a emoção dos seus primeiros dias de joalheiro. O idealismo marca todas as suas obras e a sua vida, um impeto de masoquismo, levou-o mais tarde, sofrendo grandes privações e abandonando a sua arte, a seguir um destruidor da arte pelo puritanismo, Savonarola. A melancolia e a graça esguia das suas Virgens é uma mostra do seu proprio sonho em materia de mulher. O grande artista não mostrava nem exprimia nada da decadencia carnal e melodramatica e futil que logo em seguida dominaria a peninsula.

Com Botticelli terminava a grande oportunidade da arte italiana, desaparecia toda a tumultuosa emoção primaria interior que a tecnica simples, desprezenciosa e sem truques fazia a principio dominar a fórmula, como acontecia com a escultura e pintura etrusca, e em seguida transbordar por cima da fórmula em calor africano, como com a pintura toscana do seculo XIII. A pintura avançava pelo mesmo caminho que tinha passado a escultura, isto é, descobria emoções secun-

darias, e se deixava dominar por estas emoções; a partir do século XV todas as emoções cosmogônicas ficam encobertas e escondidas pelos detalhes fúteis das emoções secundárias. Repete-se sobre a tela o drama da escultura clássica.

O dramalhão, Madona-Bambino e Santi invade e emociona os corações simples e de fácil contentamento dos inspirados, e domina epidemicamente a península; uma imaginação poética carnal e de baixa categoria desenvolveu-se. Vimos multidões de homens nus, barbados com cabeças torcidas para cima em êxtase olhando para um buraco no céu ou em suplica a uma Madona, toda uma variedade de homens alados, cherubins rosados em gesticulação operática e em vôo inocente entre as nuvens, anjos, virgens, santos e padres, proliferavam rapidamente pelos muros, pelas abobadas, esvoaçando em panos e flôres, e em contato uns com os outros e parecia que o mundo era todo feito de carne... por toda a parte membros que se cruzavam e entrelaçavam...

Aquilo mesmo que os criticos denominam renascimento, como depreciação á arte primitiva, o realismo do seculo XVII, nada mais era senão uma decadencia. Vimos as telas fecundas de Rubens jorrando sêres humanos por todos os cantos do espaço, o proprio equilibrio do mundo era feito com carne, Rubens achava que só a carne podia equilibrar as suas composições, o calor intrauterino espalhava-se e tudo envolvia.

A opera religiosa dominava; a imaginação febril e fraca de soberanos estrangeiros se impressionava com o dramalhão italiano, Madonas e Bambinos proliferaram. . . Vimos o fenômeno espanhol, a prostração extatica marcadamente anormal das télas de Jacinto Espinosa, Francisco Ribalta, Luiz Tristan e Francisco Zurbarán.

A civilisação aumentava a sua sensibilidade, mas destruía as grandes forças primitivas, os detalhes e as emoções futeis encobriam o sentido "colossal" da natureza intima do assunto. . . os homens não sentiam mais a sua origem e as grandes forças do seu começo.

As emoções secundárias crêam a nossa burrice de civilizados... Hoje ainda mal compreendemos a significação e o valor da pintura de todos os tempos e da arte que o homem deixou.

Parece haver na arte qualquer coisa de significativo e de importante que vae além do prazer visual. Os homens não pintavam Madona e Bambino por simples acaso; atraz da manifestação havia a causa, a força motriz... que força era esta?... *o que tinha acontecido á civilização para que os homens de uma península pintassem Madona e Bambino epidemicamente?...*

Que drama era êsse, que fazia da reprodução na téla das mandingas da família, um processo de magia de primeira grandeza?...

Não era uma força individual, como os esforços de um possível Cristo... Era uma força atraz da raça, que envolvia o equilibrio e a segurança de toda a península. Não era uma necessidade universal, pois que outras civilizações simultaneas não pintavam Madona e Bambino com a

intensidade e o ardôr dos povos da península.

Para responder satisfatoriamente, precisamos, em primeiro lugar, fazer algumas considerações sôbre a grande importancia do processo de magia no desenrolar da vida do homem.

Desde o seu começo até hoje, o homem se utiliza de magia para saciar a movimentação da sua animosidade (1). Toda pintura, escultura e arquitetura são manifestações de magia; são a construção plastica ou em côres de um mundo, que representa um desejo intenso profundo, desejo êste que precisa ser realizado. E sôbre a obra de arte, a magia é exercida por meio de rítos, como nos templos e igrejas, olhares, contemplação beatifica, etc. . . . e todos êstes visam tornar a imagem simpatica ao individuo, isto é visam o controle da imagem e da obra de arte pelo individuo.

O desejo imprescindivel de realisar, que está na criação artistica, é uma manifestação das necessidades da raça, e faz

(1) Vêr a minha teoria fetichista da vida em "Experiencia n.º 2".

parte do mecanismo psiconevrotico de toda a historia de um povo. Portanto, quando nós conhecemos uma dada manifestação artistica, podemos, invertendo o raciocinio, determinar a causa racial dessa manifestação e até mesmo os motivos de ordem psicologica que levaram ao aparecimento dessa manifestação.

A epidemia pictorica Madona e Bambino estava enraizada ás essencias espirituais e ás compensações materiais mais profundas da historia da peninsula.

O Imperio Romano, após o seu periodo de grandeza e potencia, entrava, com os primeiros seculos da éra cristã, em plena fase de desgraça, a decadencia e o azar imperavam juntos; as legiões eram derrotadas, os imperadores assassinados se sucediam rapidamente, as novas fórmulas de governo falhavam; no seculo III uma peste que durou 15 anos abatia a metade da população do Imperio, a perda da Espanha, as constantes lutas, a dispersão do Imperio e uma segunda peste que, no século XIV, reduziu a população de Roma a 20.000 habitantes,

juntamente com as lutas dêsse seculo e a confusão do Grande Schismo, tudo, tinha despovoado brutalmente a península.

O periodo de desgraças iniciado com a quêda do Imperio Romano, tinha-se prolongado até fins do seculo XIV, e só no inicio do seculo XV, com o papa Eugenius IV, deu-se a restauração e o resurgimento de Roma.

Vemos, que o grande problema da península era o repovoamento do solo, e o repovoamento era o grande instinto de defesa racial, era uma exigencia psicogenetica para a conservação da raça e da cultura.

Já no seculo VIII, o instinto materno da mulher, lutando contra os iconoclastas, salvava da sanha destruidora as imagens dos grandes simbolos da procreação; a Virgem e o macho viril. Como geradora da vida, que é a mulher, ela tinha a predisposição sempre viva para sentir mexer dentro de si o instinto protetor e salvador dos povos.

A "finale" bacanalica do Imperio Romano havia tripudiado com o sexo da femea, o sadismo da grandeza e os consequentes desastres haviam despovoado

o paiz, o produto fabricado pela femea desaparecia, o povo peninsular sentia no seu inconsciente que só uma fórmula de reerguimento da femea poderia reerguer a raça que desaparecia, e por isso uma adoração e uma reverencia ao sexo da femea vinha como uma reação natural, e aparecia precisamente no seculo IV, isto é, logo após uma grande desgraça, a peste do seculo III. O culto da Virgem iniciado no seculo IV, e que era um retorno ao velho culto da vagina, preenchia todas as necessidades animicas da peninsula. A sua imposição era tarefa solicitada pelo instinto de segurança racial que visa sempre o repovoamento. A virgem se desenvolveu carnal, pudica, eterea, vaporosa, velada, misteriosa, matrona, adulterina, sedutora, e no IV seculo, por graça especial das massas, ela transforma-se realmente em virgem, e quando alcança o limiar do seculo VI ela já é santificada.

Além da função logica de repovoamento, no momento de perigo, dois outros fatores de menor importancia ajudaram a conservar a Virgem, como símbolo de fartura sexual apropriado a grande

magia, que dominaria a península e mais tarde toda a Europa: o partido arabe dos antidikomarianitas (1) do século IV que sustentava ser a “Virgem” um espécimen prolífero, e o próprio sonho amoroso do homem, função da sua crueldade, e que desejava uma mulher de aspecto intáto, eternamente virgem, e ao mesmo tempo capaz de povoar o mundo.

O sadismo sanguinario do Imperio Romano, das lutas e das pestes, era em essencia similar ao impulso sadista do homem primitivo patriarcal, que destruia o primogenito. Só uma seria a solução logica: um maior respeito ao produto da femea, uma especial reverencia e adoração ao primogenito, a reverencia salvadora da especie, que se manifestou tantas vezes na historia, o que significa a Adoração ao Menino Jesus, registrada fartamente pela arte. O sentimento de matar o primogenito aparece antiteticamente como o sentimento de adorar o primogenito era uma medida de primeira neces-

(1) Os antidikomarianitas do século IV eram de opinião que a Virgem tinha tido muitos filhos com S. José. Por pensarem assim foram tambem declarados hereticos Helvetius e o bispo Berosus.

sidade, imposta pela astúcia da mãe; o pai primitivo que matava o primogenito aparece adorando êste primogenito na pessoa do menino Jesus.

Esta necessidade, imposta pela mulher, é tão premente para salvar a raça (e ás vezes, na evolução da humanidade, a especie) que encontramos até mesmo os poderosos prostrados aos pés do menino Jesus e da Virgem: a adoração dos reis Magos. A vontade da mulher é tão forte e tão eficaz, que os reis da terra se curvam em obediencia e respeito ao seu produto.

O “soi disant” mito cristão, que na realidade tinha sido calcado dos habitos mais antigos das civilisações mais primitivas do mundo (1), se adaptava admiravelmente ás condições da península.

A necessidade natural de repovoamento do solo pelo mito Madona e Bambino, manifesta-se claramente em toda arte; a grande filharada da Madona aparece sob a fôrma de cabeças de crianças

(1) Vêr “O Mecanismo da Emoção Amorosa”, do autor, a parte que se refere a Leuaniua.

jorrando em abundancia da extremidade da saia. A Virgem dá a luz a um mundo.

Todas as representações, na arte, da Imaculada Conceção, são representações de partos prodigiosos, onde a Virgem geralmente de pé mantém a sua apparencia virgem, ao mesmo tempo que a profusão de crianças se espalha pelos pés saíndo da saia. A famosa Imaculada Conceção de Murilo é típica dêsse povoamento do mundo; nela observamos a expressão de grande dôr da Imaculada Virgem, no momento mesmo em que as crianças surgem dos pés da saia. O mesmo fenômeno de parto é observado na Imaculada Conceção de Alonso Cano, catedral de Granada, e na Virgem do Rosario do mesmo autor, catedral de Malaga, na Imaculada Conceção de José Antolinez, convento das Joanas e muitos outros.

Nas igrejas do nosso interior e das capitais, frequentemente, as imagens da Virgem — tanto as mais antigas datando do seculo XVI e XVII como as de hoje — mostram a virgem em pé dando á luz a uma porção de crianças que surgem da parte de baixo da saia.

A Virgem e o Menino de Mantegna (1) simbolizam claramente a grande fecundidade da mulher de Deus, pois, mesmo após ter concebido a criança predileta, a divina senhora continua em forma classica dando a luz a uma profusão de crianças. A pintura de Mantegna é altamente elucidativa do ponto de vista psicopatológico (2).

Estabelece-se definitivamente que ficou observado que todos os quadros representando a Concepção da Virgem, mostram quasi sempre, conspicuamente, de uma maneira inconsciente e não pre-

(1) Se achava na coleção do principe Trivulzio, em Milão, porém recentemente foi adquirida por um grupo de financistas piemonteses, para a cidade de Turim.

(2) Para melhor orientar o leitor passo a citar mais algumas das inumeras obras, onde a Virgem se apresenta claramente como a grande povoadora do mundo:

A Assunção de Sta. Catarina, (1660) Melchor Cafá, relevo de marmore no altar mór de Sta. Catarina de Sena, Roma.

Madona com Santos, (1592) Annibale Carracci, Louvre, Paris.

Madona com Santos, (1614) Giacomo Cavedoni, Pinacoteca de Bolonha.

A Virgem em Gloria com Santos, (1633) Pietro da Cortona, Santa Maria, em Vallicella, Roma.

A Anunciação, (1616) Guido Reni, San Ambrosio, Genova.

meditada, uma cena de parto com grande numero de crianças que acabam de sair da citada virgem. Esta ação inconsciente do artista, que se repetiu epidemicamente, tem grande importancia para o conhecimento dos “desejos” da historia.

Já nas pinturas da Anunciação, a Virgem e o ambiente se manifestam de outra maneira: a cêna é uma cêna de coito entre a Virgem e o Deus Pai, a virgem aparece quasi sempre numa attitude envergonhada de cabeça baixa como na Anunciação de Alonso Cano, na Catedral de Granada, ou bem com o rosto radiante de gôzo e da alegria, de uma cócega solicitada, como numa imagem da Anunciação em pedra na catedral de Ratisbona, ou bem exibindo a expressão do extasis peculiar ao coito, como numa imagem de pedra na catedral de Uberlingen. Nas pinturas da Anunciação, o penis do Deus é representado pelo Espirito Santo penetrando na Virgem; ás vezes é uma especie de vomito saíndo da boca do Deus que penetra na Virgem. Na Anunciação de

Claudio Coelho, na Igreja do convento de S. Placido, Madrid, a Virgem acha-se em baixo, em cima vê-se um deus barbado rodeado de crianças e evidentemente saíndo dêsse deus um espirito santo encaminha-se para penetrar na Virgem.

Observa-se que, tanto nas pinturas da Anunciação, como nas da Concepção, o desejo de povoamento do mundo é claramente indicado pelo elevado numero de crianças. Nas pinturas da Concepção as crianças acham-se em baixo dos pés da Virgem e saíndo da saia dessa senhora, enquanto que nas pinturas da Anunciação as crianças se encontram na parte superior do quadro, em cima da cabeça da Virgem, evidentemente nô céo, e olhando com ternura para esta como se estivessem com vontade de penetrar e se localisar dentro dela.

Outras pinturas, como a Visão de S. Francisco, de Vicente Carducho (Museu de Budapest), mostram a angustia operatica que se manifesta pela dôr do parto e a da Imaculada Concepção, de Francisco Pacheco (catedral de Sevilha) mostra uma lua saíndo de baixo da saia —

frequentemente a Virgem é representada em cima de uma lua. A lua é um simbolo imemoravel da vagina, tanto no vale do Amazonas como na Africa e na Asia, e, de maneira mais disfarçada, mesmo na Europa. As emoções inconscientes dos pintores iconograficos dão o verdadeiro significado da religião, que é um significado sexual.

A pintura italiana, toda ela marcada do traço epidemico Madona e Bambino, era pintura para as igrejas e, portanto, era pintura para as massas. Como tal, era pintura operatica, com acentuada declamação lírica. A experiencia de todos os tempos mostra que a opera é o espetaculo predileto das massas, desde os primeiros dramas sagrados do seculo V, como as Virgens Loucas e as Virgens Bem Comportadas, até o sec. XV, que marca a implantação definitiva da opera no espirito nacional da península. A opera girou em torno do problema sexual religioso, Deus, Filho, Espirito Santo, Virgem, que era o drama lírico do pequeno mundo da fami-

lia e do grupo, e portanto acessível e comum á compreensão das massas.

A opera, na sua origem, Missa Cantada, era um canto á vagina, provavelmente á vagina da Santa Madre Igreja, que se confunde com a vagina da Virgem Maria — era uma supplica ao sexo que se revestia com opas, cruces, palios e olhares ternos.

Os grandes gestos de adoração e de arrependimento formam a base da gesticulação operatica e da declamação lirica, e o canto dentro da igreja ou na porta da Santa Madre Igreja é um canto á vagina, que visa tornar esta simpatica aos fieis. Não sómente as pinturas e imagens da Virgem são utilizadas pelos fieis no processo de magia e simpatia, mas a propria arquitetura da Santa Madre Igreja é uma representação do poder fecundo da Grande Mãe, e recebe o cantico e a mimica dos fieis e dos sacerdotes como um espetaculo encantador, uma mostra de submissão e, portanto, de amizade que transforma a Santa Madre e Virgem num ser acolhedor e capaz de abrir as suas portas,

ou a sua vagina, para a penetração dos fieis (1).

O edificio da igreja como representação da mulher e da Virgem é confirmado, de uma maneira inconsciente, por esta saudação de São Francisco de Assis á “bemaventurada Virgem”; São Francisco referindo-se á Virgem vociferava: “Salve Palacio de Deus. Salve, tabernaculo de Deus. Salve Madre de Deus!”

A missa cantada, o grande canto á vagina, torna-se o prototípo da opera.

A origem religiosa e peninsular da opera não quer dizer que não tem havido outros canticos á vagina em outras civilizações anteriores, mas significa apenas que a opera que se desenvolveu através das cerimoniaes religiosas na península, e que no seculo XV começou a influenciar a arte e o comportamento de toda a Europa, era plasmada no lirismo sexual da familia desta península, e nos sentimentos de inferioridade que a decadencia do

(1) A psicanalise demonstra claramente que tanto a igreja como as suas portas são representações do sexo da femea. A mulher como imagem da igreja se acha claramente representada num afresco da catacumba de S. Calixto mostrando a consagração eucaristica.

Imperio Romano havia creado e desenvolvido na península.

Seis seculos antes de Cristo, Eschylo o "inventor" (1) da mascara e do manto tragico e o introdutor do dialogo declamado e ritmado, havia já colocado em cêna os misterios da grande deusa.

A missa cantada na sua origem é uma cerimonia noturna e na realidade era uma representação do habito que tinha o homem de cantar á sua femea, antes de dormir, e durante a frugal e ultima ceia do dia, semelhante canto visava excitar a fêmea e torná-la amena e apropriada aos seus desejos. Observamos de passagem que as origens da missa são retraçadas pelos catolicos ás reuniões noturnas dos apóstolos, para comemorarem a ultima ceia com Cristo no Cenaculo, e que em certo afresco na catacumba de S. Calixto, representando o sacrificio da

(1) Segundo Horacio, Eschylo é o inventor da mascara, mas as considerações etnograficas de hoje parecem colocar a origem da mascara ou na Africa ou na Asia. O autor acha que a origem da mascara não é uma questão geografica mas sim psicologica e religiosa que aparece e desaparece nas civilisações. A mascara pôde mesmo ter surgido simultaneamente em muitos logares.

missa, vemos uma ceia frugal e ao lado uma mulher que simbolisa a igreja.

A gesticulação amorosa á mulher, precedida e acompanhada dos canticos encantadores, e realizada sempre na hora do crepusculo e das sombras da noite, hora apropriada ao coito, é o cerimoniaal que na ordem etnologica precede o culto da vagina e mais tarde o ritual da missa com a prece cantada, e que deu origem ao sentimentalismo operatico e á magia executada epidemicamente sôbre as pinturas e as imagens da Virgem.

Todos nós conhecemos a expressão popular brasileira “cantata”, expressão eminentemente sugestiva no caso em discussão e cujo áto relembrando um cantico a principio, um cantico que visava tornar a femea acessivel aos desejos do macho, hoje significa qualquer processo de engôdo tal como caricias, promessas, olhares, etc., capazes de capturar o consentimento da femea. As serenatas visavam um fim analogo.

É bem provavel que o canto á vagina e a declamação lirica sejam anteriores á manifestação pictorica, mesmo porque semelhante canto pôde perfeitamente

pertencer a uma época que indicaria o início do uso das cordas vocais. Em todo o caso, parece que os processos da história se repetem em outras escalas, observando-se, na Italia, que o período de grande desenvolvimento da opera deu-se no século XV e precede de dois séculos o período agudo da pintura realista e operática do século XVII na Europa, o que mostra que a opera levou de um a dois séculos para contaminar a pintura. Um exame da iconografia da Virgem desde os primeiros séculos da era cristã, revela que no início a “virgem” era uma mulher potente sem auréola, apenas uma representação simples do seu sexo, á espera do coito, e escutando as imprecações sonoras e movimentadas do pretendente a uma noite de nupcias — essa era a mulher do banquete eucarístico, da missa privada a dois, na pintura da catacumba de S. Calixto, era ela o futuro simbolo da igreja cristã. Pouco a pouco ela se torna santificada e pura, e mais apropriada a escutar o cantico de desespero e de solicitude do homem, a sua carreira é brilhante e antecipa sob fórmula religiosa o que o feminismo mais tarde clamará

como direito social, a sua pureza e o seu sofrimento são confeccionados quasi sob medida, como um aviso contra uma nova manifestação sadista.

Esta senhora que precisou de quatro seculos para se tornar rasoavelmente virgem — sem duvida devido á importancia da sua missão salvadora — e que era psicologicamente e morfologicamente a unica “salvadora” possivel (1), revivendo o antigo culto da vagina e de uma deusa, introduzia no ocidente uma nova idéa: a reverencia e a apreciação dos valores da mulher. O ocidente começa a apreciar uma coisa que não tinha antes percebido direito; o valor do engodo da mulher e a preciosidade que ela sugere. Póde-se dizer que o culto da virgem representa os primeiros indicios do feminismo no ocidente. Aos poucos a Virgem é ornamentada e acariciada como uma boneca preciosa, é a etapa em que a mulher se apresenta sedutora, sugestiva e dominadora dos fieis, é o periodo de astucia da histo-

(1) Vêr a função da mulher como salvadora da especie no meu livro “O Mecanismo da Emoção Amorosa”.

ria da mulher, periodo logo anterior ao seu futuro dominio masculino e severo.

Com o canto á mulher nas cerimoniaes da hora do crepusculo e mais tarde na missa cantada, a igreja cristã dá origem á opera na peninsula. É interessante notar que na evolução do espectáculo liturgico da missa, a igreja só começa a dar á luz ao teatro propriamente, entre o seculo XIII e XIV, isto é, logo após um periodo de depreciação intensa dos valores misticos, após uma época em que o povo caçoava dos misterios primitivos, e em que nas festas do asno ouviam-se os hinos do animal se confundirem aos canticos da missa.

O teatro destaca-se definitivamente da liturgia quando a liturgia se torna depreciada pelo chiste e pela chalaça. O parto e o processo de separação vêm como consequencia de um estado inferior. A expressão teatral que residia dentro da igreja, e que executava uma mimica e um cantico apropriados á escuridão intra-uterina — mimica encolhida e fetal onde os sons são murmurios de um mundo distante, — passa a executar uma nova mimica e um novo cantico fóra e defronte

da porta da igreja. Não é mais o homem encolhido em murmurios que ouve o som cristalino distante, êle tem novos gestos, a gesticulação da alegria e da luz, êle levantou-se, é erecto e samba no sol, a sua attitude mostra ainda a saudade da escuridão e o medo da luz, o seu espectáculo é magico e dirige-se ao sexo mesmo do simbolo da igreja. Saíndo do utero o atôr conserva ainda uma posição agachada e samba como criança quando contempla o orificio vaginal, a porta da igreja exhibe a sombra acolhedora que o tornará invisivel no momento do perigo.

Esta mimica cantada na frente das igrejas do seculo XII era de carater semi-liturgico e mostra ser um estado intermediario entre o teatro leigo e o espectáculo sagrado das sombras do utero da Santa Madre Igreja.

Encontramos assim, na evolução do espectáculo teatral na península uma reprodução da cêna do parto e da vida do homem.

Esta evolução pôde ser classificada em quatro fases distintas:

1) *Periodo intra-uterino*, representado pelos dramas sagrados do seculo V,

que precediam ou se seguiam ás cerimoniaes do culto, executados dentro do utero da Santa Madre (dentro da igreja).

2) *Periodo das dôres e da dissidencia*: entre o seculo XI e o seculo XV apparecem os primeiros indicios da futura separação, o chiste e a chalaça dos valores misticos provocam um estado de inferioridade entumecente. Dá-se a expulsão.

3) *Vida infantil diante da vagina materna*: os dramas semi-liturgicos do seculo XII representados diante da entrada da igreja. Encontramos um paralelo no espetaculo do Maracatú, que no Norte do Brasil ainda é cantado e dançado na frente da porta da igreja, e nas dansas dos padres etíopes ainda hoje na frente da igreja, e nas dansas praticadas em tempos idos pelos sacerdotes judeus defronte ao templo.

4) *Puberdade e liberdade*: a gloria do mundo do sol e da luz afasta definitivamente o atôr para longe da vagina materna ou da porta da igreja; entre o seculo XIII e o seculo XIV o teatro destaca-se por completo da liturgia.

O periodo agudo da pintura operatica é o seculo XVII e póde-se dizer que êste periodo começou nos meados ou fins do seculo XV, isto é, logo depois da separação do teatro da igreja que se deu entre o seculo XIII e o seculo XIV. É um fáto significativo e parece demonstrar em alguma fórmula que a exuberancia da pintura operatica é uma manifestação de saudade da grande e potente vagina, de pezar pelo afastamento da porta da igreja, os atôres não executam mais a mimica dos grandes dias diante da fachada da Santa Madre, levam as suas emoções para o palco e o sentimento cíclico da historia por meio de atitudes nostálgicas perpetúa o seu tumulto em lirismo exagerado na pintura. Parece haver um paralelo entre a saudade provocada por êsse processo de afastamento e a saudade do camponez afastado na montanha e que crêa um mapa do seu campo cultivado — não póde haver duvida que a pintura operatica é uma expressão aguda de magia e de saudade e é um mapa das emoções sexuaes da segurança da península e da exuberante maternidade da grande Deusa ou da Santa Madre

que aparece no momento preciso para garantir essa segurança por meio de magia.

A pintura operatica não são apenas as representações de parto abundante mas é também toda a ardente gesticulação religiosa que marca tão definidamente o espetáculo sacro e que após o século XV se transportou para o palco do teatro e conseqüentemente para a opera. É verdade que a gesticulação religiosa tem suas raízes nas emoções do parto e no valor do produto da mulher.

Iniciando como uma mulher vulgar e prolifera e após ter-se tornado virgem no século IV, a Nossa Senhora ou a Santa Madre, leva uns nove séculos mais ou menos para começar os partos abundantes que atingem o seu auge pitorico no século XVII.

Esse exagerado instinto materno após ter servido magicamente ao repovoamento da península, reflete-se na pessoa do chefe da igreja, mas só manifesta-se na historia do papado após o seu aparecimento pitorico. É um outro processo

de magia da historia; a animosidade salvadora da Virgem e Santa Madre, acaba contaminando a propria pessoa do Papa. O papa torna-se uma especie de Grande Mãe pacifica e fecunda. Não creio que o Papa se torne verdadeiramente uma “grande Mãe” antes do inicio do seculo XVIII — o clamor da bofetada aplicada por Colonna sôbre as faces do Papa Bonifacio VIII muito contribui para efeminisar o papa, prepará-lo e guiá-lo no caminho de papa-grande mãe, mas foi a sugestibilidade pitorica e o intenso processo de magia dos grandes partos da Santa Madre Igreja (Nossa Senhora) que o tornou definitivamente efeminado e matronal.

Magias dessa ordem são frequentes na historia. A propria historia do papado, é altamente elucidativa: observamos que o grande desejo dos papas de vêr os soberanos da terra prostrados a seus pés, desejo êste bem definido pela historia do papado e realizado espetacularmente com a autocracia de Gregorio VII e o imperialismo de Inocente III, é uma imitação do espetaculo antigo dos reis Magos adorando o menino Jesus. Êsse processo

de magia atuou desde os primeiros seculos da éra cristã, mas só se tornou realidade depois da identificação do papa com a propria pessoa de Cristo, isto é, quando o papa declara ser êle o representante exclusivo de Cristo sôbre a terra. Os anatemas do seculo V, o proceder de Constantino e Valentino III, são os primeiros vestigios positivos dêsse desejo magico de dominio papal, os reis Magos serão muito em breve substituidos pelos proprios reis da Europa no drama da adoração. O seculo VIII mostra papas excomungando imperadores. Pouco a pouco o poder centraliza-se e cresce, o papa confunde-se com a pessoa de Cristo e do menino Jesus, e logo após o espetaculo vergonhoso do papado no seculo X, os reis se prostram categoricamente aos pés dos papas, imitando a lenda dos reis Magos.

Êste processo de magia é muito importante, não sómente porque é uma demonstração do funcionamento da historia, mas tambem porque mostra que antes de se tornar Grande Mãe identificando-se com a santa madre, o papa identifica-se com Cristo, para receber a hu-

mildade agachada dos homens, e mostra também alguma coisa da cronologia dos acontecimentos; dentro do cristianismo a importancia da Santa Madre parece ser posterior á de Cristo.

A evolução do papado é psicologicamente bem marcada e póde ser dividida em quatro fases (1): (1) *Periodo masoquista*, até o seculo II todos os papas eram mártires, exceptuando um ou outro. (2) *Periodo de dissipação* — marcado pelo espectáculo vergonhoso dos papas no

(1) As seguintes notas podem ser uteis ao leitor:
Até ao seculo II — Com excepção de um ou outro todos os papas são mártires.

Seculo V — 630 bispos pronunciam anatema a todos os que não acreditam num só papa. Constantino aumenta potencia religiosa. Valentino III coloca bispos do ocidente sob jurisdicção de um só papa. O poder dos concilios ecumenicos é superior ao do papa. Papa é defensor das massas e eleito pelo povo.

Seculo VI — Gregorio o Grande envia seus monges beneditinos para “civilisar” a Europa.

Seculo VII — Papas começam a excomungar as testas coroadas. 2.º Conselho de Nicéa sôbre o culto das imagens.

Seculo X — Papado dá ao mundo espectáculo vergonhoso.

Seculo XI — O vicio de vender as graças do céu muito espalhado. Gregorio VII atribuiu-se a si só o titulo de papa. Lei do celibato do clero. Proibição da

seculo X e pelo abuso e a intensidade da venda de graças divinas no seculo XI. A proibição da barba e a lei do celibato imposições de Gregorio VII devem ser consideradas como castigos tendentes a desvirilisar um clero que tinha se excedido em dissipação e portanto os primeiros indícios e a primeira tentativa de efeminação do clero. (3) *Periodo sadista*: seculos XII e XIII, Imperialismo de Inocente III e os rios de sangue da inquisição; o Papa torna-se vigario exclusivo de

barba no sacerdocio. São os primeiros indícios de efeminização.

Seculo XII — Imperialismo de Inocente III. Cardeais passam a eleger o papa. Início da Inquisição.

Seculo XIII — Rios de sangue da Inquisição. Embrutecimento das massas. Papa torna-se vigario exclusivo de Cristo.

Seculo XIV — Não conseguindo transformar Filipe o Belo em vassalo humilde o papa Bonifacio VIII rairoso profere o *Unam Sanctam* (1302) declarando toda a creatura humana submissa ao pontifice romano. Durante a luta e a briga com Filipe o Belo, Bonifacio VIII é esbofeteado por Colonna em 1303. A salutar rebeldia de Filipe o Belo e conseqüente vitoria sôbre o papado marca um início da desintegração da igreja. Na França o ensino do Direito Civil predomina sôbre o ensino do Direito Canonico.

Seculo XV — Concilio de Constança declara-se acima do papa.

Seculo XVI — Concilio de Trento formula nova doutrina católica. Descobertas de mundos novos. A intensa

Cristo. A loucura papal e o desejo de escravizar os homens atingem o auge no Unam Sanctam pronunciado pelo papa Bonifacio VIII, logo após ter sido depreciado e desobedecido por Felipe o Belo, e que declara toda a creatura humana submissa ao pontifice romano. É o declínio do poder da igreja, e o início de um grande acréscimo do poder leigo, a humanidade livra-se de um perigo, a

obra das missões procura compensar perdas na Europa. Aparecimento de novas seitas.

Seculo XVII — Paz de Westphalia. Luiz XIV ordena as dragonadas cortando o poder do papa.

Seculo XVIII — Grande movimento filosofico diminue o prestigio da igreja. Revolução Francesa igualisa todas as religiões, declara a ilegalidade dos votos religiosos e os casamentos e entêrros átos seculares, os homens têm o direito de não acreditar em nada. Os papas são humilhados e derrotados continuamente.

Seculo XIX — No momento em que o papado se encontra em estado de grande fraqueza e depreciação (1870), o papa anuncia ao mundo a sua Infallibilidade.

Seculo XX — Inicia-se no novo mundo a repulsa contra os poderes do clero — o governo mexicano repudia os poderes do clero, o governo soviético inicia campanha de educação das massas contra as religiões, com a queda da monarquia na Espanha centenas de igrejas são destruidas pelas massas e na Alemanha Hitler procura subtrair da influencia do papado o povo alemão. Contudo na Italia de Mussolini o Vaticano obtem uma victoria regional com o tratado de Latrão, e na França e na Belgica observa-se uma reacção católica caracterizada pelo neo-tomismo.

ameaça de uma teocracia que visava o mundo, a maior fôrma de banditismo que até então tinha presenciado. (4) *Periodo de efeminisação* dos papas. A partir do seculo XV o poder temporal do papa aos poucos desaparece. A bofetada de Colonna e a rebeldia de Filipe o Belo, tinham surtido efeito: seguem-se a paz de Westphalia, as Dragonadas de Luiz XIV, a revolução francesa e, para o bem estar de todos, destróem as ultimas possibilidades de uma teocracia e fixam os novos caracteristicos das pretensões religiosas. Presenciamos a derrota e a humilhação successiva dos papas, e precisamente num momento de grande fraqueza e de grande inferioridade do papado (1870) o papa declara-se infalivel. Esta derradeira e inutil manifestação de loucura é um exemplar típico do inconsciente papel e do desejo absolutista que sempre manifestou nas ultimas partes da sua historia, o de dar ordens ao mundo e de vêr a humanidade prostrada e humilhada a seus pés.

A astucia é um dos caracteristicos mais inherentes á vida e á conservação do

papado. As grandes fôrças que procuraram destruir o papado desde o inicio da sua existencia, algumas destas dentro da propria igreja (1), nos momentos mais agudos da luta, provocavam sempre no papado uma manifestação intensa de astucia. Pela astucia, o papado se levantava e se salvava no momento mesmo de ser esmagado, e a repetição frequente das lutas tornou êste caracteristico feminil um traço dominante na mentalidade dos papas.

Entre as muitas manifestações de astucia a que mais empolga pela sua natureza instintiva e de atualidade é o pacifismo. O pacifismo começa a se manifestar no papado precisamente na sua ultima fase, no Período de Efeminisação que é o período de opressão e de depreciação do pontifice romano.

Depois do seculo XIII, á medida que o papado se aproxima de nossos dias, a sua autocracia e a sua fôrça diminuem e o seu pacifismo e a sua astucia aumentam. O pacifismo recomendado pelo papa aparece sobretudo nos momentos de fra-

(1) Vêr lutas entre papas e concílios.

queza do papado e é um meio de se proteger a si mesmo (1).

O pacifismo do papa é não sómente uma medida de precaução contra a sua propria destruição e ruína, mas visa maternalmente proteger o seu rebanho. O papa e a mulher são pacifistas pelos mesmos motivos.

Observamos que o papa começa a adquirir os carateristicos de mãe no seculo XVII ou XVIII, após um longo periodo de sofrimento; êle só começa a ser mãe depois de passar pelo seculo XIII e de se ter tornado o vigario exclusivo de Cristo; isto é, após uma identificação maior com a Santa Madre Igreja. O instinto materno do papa manifesta-se sobretudo pela sua grande bondade, que consiste em impôr a sua infalibilidade e castigar os recalcitrantes, e que precisamente se assemelha ao comportamento da mulher amada por muitos, como tambem ao comportamento da dona de casa.

A bondade é um dom essencialmente feminino e tem origem na mulher (1).

(1) Vêr o cap. A origem da bondade, no meu livro "O Mecanismo da Emoção Amorosa".

A bondade papal, depois do pacifismo, é um dos traços feminis que mais marcam o seu carater. O papa, após a grande opressão e a grande derrota do papado nas suas pretensões, tornou-se um sêr essencialmente bom, possuindo exactamente o mesmo tipo de bondade que aparece na mulher após ter ela passado na sua historia por uma grande opressão e um grande sofrimento depreciador da sua pessoa.

Toda a mulher parece ter uma certa repugnancia em ser julgada por quem quer que seja, tem uma tendencia á infalibilidade, tendencia perfeitamente explicavel, pois que é um meio veloz de compensar o seu longo estagio de inferioridade na historia. A infalibilidade do papa é puramente emotiva e mulheril e a submissão exigida pela infalibilidade é a mesma submissão exigida pela mulher amada. É o papa-virgem, o papa-matrona e o papa-dona de casa. Os julgamentos dos papas são "inapelaveis", como no caso da mulher amada e da mulher em geral. Como a mulher, êle não póde ser julgado por pessoa alguma e gosa de privilegio e benevolencia especiais. É o pri-

vilegio que o confunde e o associa com o sexo fraco. A distribuição de indulgências se confunde com a indulgência e a graça da mulher. E quem não se sente tentado em prolongar a analogia dizendo que os pronunciamentos excatedra do papa são como verdadeiros partos onde o produto, mesmo como acontece com o filho da mulher, já sãe inteiro, composto e pronto para ser utilizado pelo mundo!

A infalibilidade do papa como a da mulher é in-natura, não é construída no mundo exterior, vem pronta de dentro, não póde ser impedida sem o uso de veneno, mas sim evitada.

Resumindo: todo o bom papa conserva no seu intimo uma ambição secreta e de carater psiconevrotico. O desejo de ser mãe, a Grande Mãe do "começo das coisas", o instinto materno do bom papa é universal e abrange um grande rebanho. Todo o bom papa caminha para uma castidade, tendo como consequencias provaveis identificar-se com uma Virgem Matrona e ser capaz de parir anjinhos e cherubins com a mesma displicencia e abundancia. Notamos que o vigario de Jesus Cristo, o representante da divindade sô-

bre a terra era a igreja personificada e portanto apto a adquirir com o tempo os caracteres efeminados da madre igreja.

O máo papa é aquele que se associa com a virilidade e luxuria do periodo nubil de Cristo.

O pacifismo do papa é uma demonstração do seu instinto materno; o instinto de proteger o rebanho que é considerado por êle a sua grande cria, os seus filhos. Quando o papa pede a Deus o reino da paz, é uma supplica feminil que se eleva ao "dono das coisas", supplica identica áquella que visava apaziguar a colera e a raiva destruidora dêsse dono, em semelhante momento o papa comporta-se mesmo como se comportava a mulher de certa época que diante da furia sadista do seu dono, para proteger a prole, prostrava-se em supplica aos pés do macho e mestre, daquelle que "tudo sabia e tudo podia". O papa ajoelhado e rezando a Deus para o bem estar do seu rebanho é uma representação exata da Santa Madre (igreja) em supplica ao senhor e mestre, e da mulher oprimida em supplica ao opressor que na sua furia destruiria a prole. A posição agachada, ajoelhada e

em suplica pertence a um tipo de drama que me parece tem de ir além da pose da humilhação que também é agachada, pertence a um drama de importancia decisiva e que os residuos de habitos desaparecidos parecem demonstrar ser o drama mesmo da proteção da prole.

Um outro importante traço feminil do feminismo papal é o castigo da castração praticado nas estatuas masculinas do Vaticano. Quando o papa se torna efeminado e grande mãe, êle se torna também cruel e pratica a crueldade da reivindicação feminista; êle começa a castigar os representantes masculinos do mal, os que estão mais á mão e que são mais facilmente castigaveis, os membros das estatuas são decepados sem piedade, alguns dos mais belos exemplares da arte do mundo sofrem a mutilação pudica e criminosa (1).

Um observador precipitado tomaria o gesto como uma mostra de burrice papal; tentadora como se apresenta esta hipotese, ela não preenche bem o nosso

(1) E' grande o numero de estatuas castradas no Vaticano.

desejo de pesquisa, porque atraz da burrice dourada está o clamor da Inocencia. O amor sadista do papa-bondoso para com a arte confunde-se com o amor e com a vingança da mulher; o papa efeminado e com tendencias matriarcaes, identificado com a Santa Madre, age para com as estatuas pagãs, os inimigos da Santa Madre, como sem duvida agiu em épocas remotas a mulher matriarcal castrando os seus inimigos, os causadores do seu sofrimento. Ainda hoje vemos os residuos dêsse clamor de Inocencia antiga na fobia de castração manifestada pelo menino e pelo macho adulto, fobia esta que parece sair de uma vingança remota da mulher, vingança perdida atraz da historia e cujo tumulto percebemos apenas (1). Quando a mãe de hoje ameaça o seu menino com o castigo da castração, ela reproduz sôbre um objéto de grande aféto um desejo antigo e afastado e que na sua origem sem duvida visava evitar que aquele que era a causa do seu sofrimento por estar mais chegado a ela

(1) Vêr o “Mecanismo da Emoção Amorosa”, do autor.

recomeçasse o drama. Quando a mulher de hoje sente o desejo de amputar o penis dos seus machos prediletos, ou dos machos em geral, ela reaviva uma velha vingança da mulher, uma vingança já esquecida e cuja sequencia perdeu-se, e é o mesmo sentimento que propulsiona o papa a amputar o penis das estatuas do Vaticano. O papa de hoje funciona com as grandes emoções da mulher.

A fobia da castração só póde ter a sua antitese num desejo de vingança operado pela mania de castração e, está claro, êste desejo só póde ser proveniente de um sentimento feminino e oposto á fobia.

É mais que provavel que a iconografia da Virgem tenha atuado magicamente na formação da mentalidade e da atitude do papa, tornando-se sugestiva a ponto de transformá-lo numa grande mãe idêntica á santa madre igreja. A iconografia já tinha preenchido a necessidade de sugerir o repovoamento e como o papa era a personificação mesmo da santa madre igreja nada mais natural para êle que adquirir por meio da magia proporcio-

nada pelas imagens da Virgem as disposições da propria virgem mãe.

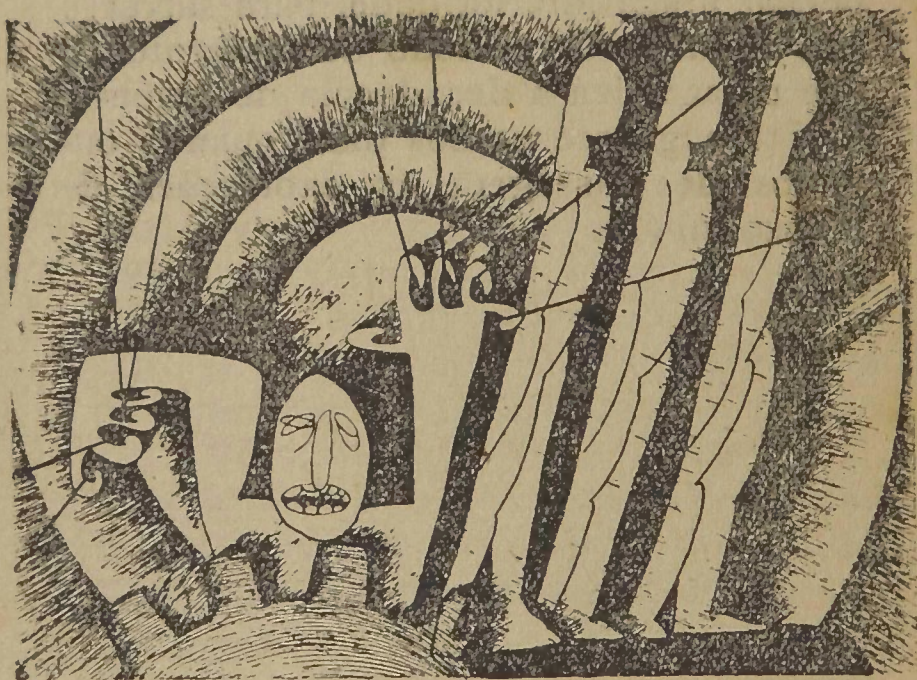
A autocracia matriarcal do papa parece ser uma consequencia e um reflexo da decadencia do Imperio Romano e das fôrças destruidoras que tendiam ao desaparecimento do Imperio, o pacifismo do papa surge como surgiria uma necessidade de repovoamento, uma fôrma de auto-proteção, um meio de perpetuar-se e associa-se ás funções historicas da Virgem e da Santa Madre Igreja.

Tudo, aparentemente, indica que uma vez desaparecida a necessidade de repovoamento e talvez num momento em que o despovoamento seja necessario, desapareceria o culto da Virgem e possivelmente o pacifismo do papa; o papa deixaria então de ser a Grande Mãe.

A decadencia do Imperio Romano representa o inicio de um novo ciclo na civilisação do continente, e que começa com a criação de um símbolo renovado para a mulher, uma nova potencialidade, a Santa Madre Igreja. Ao sadismo voluntuoso e veloz da grandeza do Imperio, veloz como uma ejaculação, sucedem-se as dôres do masoquismo e a expetativa

amorosa da decadencia e da inferioridade. A grandeza do Imperio Romano é para a historia uma fase de coito violento e sadio onde a contraparte femea tripudiada e ensanguentada parirá para compensar a sua inferioridade, para salvar o seu mundo. O periodo de maternidade que caracteriza a decadencia do Imperio se prolonga até nossos dias, quando ouvimos de passagem as exortações de Mussolini (1).

(1) Premios para as mulheres prolfieras, imposto sobre o celibato, medidas para fortificar o tipo comum



*EXPERIENCIA N.º 2, realizada, escrita e ilustrada por
Flavio de R. Carvalho e distribuida pela União Jornal-
listica Brasileira na rua do Dr. Falcão Filho, 33 —
São Paulo — Brasil.*

INDICE

	<i>Pags.</i>
Prefacio do Autor	3
" de Gilberto Freyre	5
Voando sobre as Costas Brasileiras e Notas sobre a sensação do mêdo	11
Deus assinalado a bordo	41
A Taverna Fitzroy	57
As Ruínas do Mundo	75
Dois Congressos Sofisticados	107
O Mapa da Saudade, o primeiro Mapa do Mundo (1)	117
A Memoria do Não-Acabado	141
O Berço da Força Poética	155
A procura de um monarca cigano	177
O Tabú da Vegetariana	201
Madona e Bambino	217

ULTIMAS NOVIDADES:

Stendhal

DO AMOR — Traducção
de Marques Rebello e Cor-
rêa de Sá Br. 15\$000

René-Albert Guzman

CIUME — (4.^a edição) . . . Br. 6\$000

José Julio Soares

SOCIEDADES COOPERATI-
VAS (4.ⁿ edição) Br. 15\$000

Paulo Guanabara

A ORIGEM DO MUNDO — 1.^o
volume da collecção: "His-
torias do Tio João" . . . Cart. 8\$000

Pedidos a

ARIEL EDITORA LTDA.

Rua 7 de Setembro, 162-1.^o

RIO DE JANEIRO