

O OLHAR NÔMADE DE GILBERTO FREYRE: NAS ENTREDOBRA BARROCAS MODERNAS*

Ana Luiza Andrade**

SUMÁRIO

Busca reler Gilberto Freyre através de uma estética barroca baseada no pensamento de Walter Benjamim e Gilles Deleuze sobre a modernidade. Atualizando a leitura freyriana, discorre sobre as ambivalências estéticas que emergem nas passagens da domesticidade privada à urbanidade e à publicidade. Destaca, por isso, os hibridismos brasileiros entre o Oriente e o Ocidente, entre o interior e o exterior, entre o assombramento e o desassombramento.

Palavras-chave: Gilberto Freyre, barroco, modernidade, Oriente, Ocidente, literatura, dobra, casa.

A virada do século XIX para o século XX apressa a passagem para a modernidade ocidental iniciada no século XVI, com as descobertas marítimas. Com as mudanças definitivas de uma economia doméstica para uma economia capitalista, e os deslocamentos de um olhar contemplativo para um olhar nômade, as desterritorializações do antigo valor simbólico de uma cultura doméstica territorial e fundacional para uma cultura urbana de valor de consumo substituem-se em suas dobras estéticas¹ mais heterogêneas e em suas desdobras híbridas mais específicas.

* Uma primeira versão deste texto foi lida no congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada *Terras e Gentes*, Salvador, BA, 2000.

** Doutorada pela Universidade do Texas, é professora adjunta de Literatura Brasileira e Literatura Comparada na UFSC.

A viagem barroca do legível ao visível em que embarca Machado de Assis, similar à de Mallarmé, nos transporta da estética de um olhar que cultua o feitiço a um olhar de culto ao fetiche. Na transferência de uma sensibilidade antiga a uma moderna, a leitura privada do texto se separa da pública, de um *flâneur* em observação crítica da cidade, a partir da qual este olhar se multiplica, se transforma e se desterritorializa, por assim dizer, a olhos profanos, de seus antigos cultos sagrados. O fato é que quando se compara a forma da crônica, em sua matriz industrializada ao que significava, em sua origem, a “casa velha” do romance machadiano, percebe-se que esta última, carcomida pela endogenia oligárquica, cai em desprestígio, enquanto a primeira a invade, interceptando-a pelos cortes temporais do modo de produzir industrial, como se pode perceber nas formas fragmentárias híbridas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo. Invertendo os modos produtivos na troca de mãos entre romance e crônica, não seria ir muito longe perceber, na releitura de *Dom Casmurro*, a desconfiança machadiana que se projeta, alegoricamente, do narrador a Capitú, em relação à nova matriz maquínica de formas reprodutíveis (como é o caso indubitável da crônica) em sinal de fidelidade à forma artística tradicional do romance. Da casa-grande para o sobrado urbano, o tempo do ócio dá lugar ao tempo de negócio e os valores simbólicos das trocas mais íntimas vão se perder no meio da rua, publicados aos sete ventos através da primeira técnica de reprodução em massa: o jornal.

Além disso, assim como o século XIX é o século do avanço ocidental das técnicas industriais de reprodutibilidade na imprensa, também as de transporte terrestre, aéreo e marítimo guiam-nos respectivamente tanto por um olhar nômade em sua imobilidade paradoxal através do noticiário dos jornais, como pelo nomadismo literal das expedições desencadeadoras dos descobrimentos científicos para os quais o novo mundo servia de laboratório. Estas expedições transformam as empresas coloniais chamando a atenção para a existência da diferença do Outro cultural em sua organização social, arte, línguas, costumes: o olhar nômade se abre a todos em 1888, quando Kodak levou ao comércio uma câmara portátil que foi imediatamente aceita pelos turistas, cada vez mais numerosos graças às viagens organizadas por Thomas Cook, considerado o inventor do turismo.²

Mais ainda, a passagem do antigo olhar, que troca de casa, por assim dizer, ao se sensibilizar às trocas profanas do novo olhar nômade, é

produzida por choques imagísticos descontínuos que não se fixam, aproximando as crônicas de viagens das fotografias, e até as crônicas de um modo geral, em seus modos de interrupção maquínicos, aos fragmentos fílmicos como resíduos congelados entre passado e futuro. É aparelhado da inorganicidade dos cosmogramas e das fotografias antecessores do cinema que este nomadismo novo do olhar vai possibilitar o desejo de conhecimento de um outro cultural mais distante: o Oriente. A viagem imóvel de um leitor viajante atravessa, inclusive, tempos culturais diferenciados, a exemplo dos calendários dos almanaques. O desenvolvimento dos meios de transporte colocou, no século XIX ocidental, mais que nenhum outro, o exotismo muçulmano ao alcance da mão, como observa Lily Litvak. A peregrinação ao Oriente representava a máxima aventura. Podia-se viajar solitariamente “ou em caravana como a que ia de Damasco a Bagdad, acompanhado de uma multidão de cavalos e camelos.” “Parava-se apenas em algum *kan*, metade pousada, metade tenda, como o definiria Pierre Loti (*La Galilée*, Paris, 1895), ou alojava-se em humilde casa de nobre hospitalidade.” Até meados do século XIX, nos relata Litvak, “o labor dos orientalistas não estava desprovido de perigos.”³ No entanto, para o turista ocidental chegar ao Oriente significava “ceder à atração irresistível do exotismo exercida por um Outro cuja noção era até então escondida e obscura”, ou pelo menos que se distanciava das antigas viagens coloniais das descobertas marítimas medievais. Este Oriente, cuja

natureza e história eram outras, cujos valores e modos eram outros, que escapavam ao cotidiano e transtornavam os valores ocidentais europeus de todo o tipo, apresenta-se inclusive, como alternativa ao *impasse* europeu. O exotismo fecundava a personalidade com o irracional, negava a história pela reabilitação da lenda e do mito, o tempo objetivo e cronológico pela criação de um tempo subjetivo e recuperava o inconsciente e o sonho.⁴

Por outro lado, Eduard Said, em uma revisão crítica do orientalismo, observa como o Oriente, especificamente dos fins do século XVIII, quando a partir deste “exotismo” com o qual começa a ser redescoberto pela Europa, em uma trajetória de “ocidentalização”, recua “inexoravelmente para um tipo de fossilização paradigmática”. Se no século XIX, dentre viajantes como Renan, já se preparava a islamofobia, dentre românticos

como Chateaubriand, já se fazia claro o desejo de consumir o Oriente entre os ocidentais. Ou seja: o Oriente representava lucro para o Ocidente. Em *O Homem que Sabia Javanês*⁵, Lima Barreto parodia o conhecimento oriental dos primeiros ditos “especialistas” em sua época – saber javanês se toma por excentricidade, a ponto de um personagem que pouco sabia do assunto, nele já se iniciar como notoriedade nacional. Sua representação brasileira em um congresso de Lingüística seria uma demonstração “de poder” similar ao que Said observa a respeito de Renan, considerando-o como aquele que primeiro torna a experiência de laboratório um local privilegiado para a “naturalização” de um fenômeno que contribui para a construção etnocêntrica de um discurso autoritário.⁶ Seu laboratório de cientista é parodiado pelo do homem que sabia javanês, enquanto plataforma a partir da qual, como orientalista, ele se dirige ao mundo, dando à matéria uma coerência escolástica e capitalizando o nome que o torna famoso na cultura ocidental, junto aos orientalistas em sua tradição.

Pelo lado de dentro de uma economia que corria paralela ao lado de fora, os assombramentos domésticos antigos ligavam-se a uma arquitetura de mistérios privados na sua intimidade, o que provoca, na queda da aristocracia (como no conto de Poe *A Queda da Casa de Usher*), com a modernização da Revolução Industrial, a volta dos fantasmas que incorporavam a antiga organicidade perdida. Assim, a referência velada ao romance gótico do conto *Casa Assombrada* de Virginia Woolf contrasta-se ao enxotamento do antigo fantasma pelas máquinas modernas no conto *Fantasma de Canterville* de Oscar Wilde. O lado avesso e o lado direito da casa, em relação à rua, assim como os seus andares sociais – entre casa-grande e senzala –, se transformam em sua imagem pública, em valor e modo de produção.

Simbólico da própria saída da mulher da casa para a rua, e da economia doméstica patriarcal que centrava nela a sua matriz cultural nutriente e primária de reprodução da espécie, para um capitalismo que a substitui pela matriz industrial reprodutora, o gesto de inibição de uma dona de casa recatada no fim do século brasileiro se contrapõe radicalmente ao de exibição – da prostituta. Esta, segundo Baudelaire, representa caracteristicamente a venda mercadológica urbana na modernidade. Aliás, o comportamento patriarcal das mulheres brasileiras fechadas nas casas do fim do século era o de um patriarcalismo tão rígido e só comparável ao das orientais em termos de submissão aos maridos, como observa Gilberto Freyre⁷. Este orientalismo patriarcal, segundo José

Roberto Teixeira Leite, na oposição chinesa dos papéis de marido e mulher, chega a se notar pela repercussão no próprio idioma – quando mulher é *neiren*, “pessoa de dentro”, e marido é *wairen*, “pessoa de fora” –, cita o letrado chinês Yuan Zuzhi em suas considerações de 1884:

Na China, o papel da mulher é de servir e cuidar; no Ocidente, são elas que dirigem e comandam: o marido obedece. Na China, o lugar dos homens é fora, o das mulheres é dentro – quando se diz dentro é no interior dos aposentos; fora, é quando não se volta para casa. É por isso que a mulher que se mantém da porta para dentro e não abandona nunca o seu recanto é estimada pela sua boa virtude. No Extremo Ocidente, as mulheres só pensam em suas saídas: as ruas ficam lotadas de suas saias e jóias. Elas se misturam com os passantes e os viajantes. O marido não tem o direito de lhe proibir a saída. Caso contrário, ele se arrisca a ser processado e preso.⁸

Ao olhar as dobras de dentro da casa brasileira, já vistas pelo lado de fora⁹, na passagem histórica da monarquia escravocrata para a industrialização republicana, Gilberto Freyre, nas décadas de 1930 e 1940, evoca os elos sensoriais do corpo, que se ligavam à casa matriz oligárquica em decadência, através do olhar casmurro de Machado de Assis, e chama a atenção, novamente, para os mistérios não de todo desvendados à luz da razão científica: “O mistério continua conosco, homens do século XX, embora diminuído pela luz elétrica e por outras luzes. Por que desconhecê-lo ou desprezá-lo em dias tão críticos não só para certas fantasias psíquicas como para certas verdades científicas, como os dias que atravessamos?”¹⁰

Historicamente, entre o engenho de açúcar que se reproduz a partir do modelo da casa matriz em casas filiais (ou casas de indústria), já vistas por Antonil em 1711, em sua produtividade maximizada e serializada em casas filiais proliferantes, (tais como as casas das máquinas, a casa de purgar, a casa da moenda, a casa da fomalha, a casa das caldeiras)¹¹, até Gilberto Freyre, em sua casa barroca orgânica, que se estende da senzala à casa-grande (1934), Machado de Assis, leitor de Poe, é o escritor que buscou arejar a casa, em sua maneira alegórica de expô-la ao público que se urbanizava, como um “profeta après coup”¹², na previsão de seu desaparecimento, como fica claro na advertência que antecede os contos reunidos em *Relíquias da Casa Velha*:

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se

perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora.

Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressos que aqui vão, idéias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título. Possivelmente não terão a mesma suposta fortuna daquela dúzia de outras, nem todas valerão a pena de sair cá fora. Depende da tua impressão, leitor amigo, como depende de ti a absolvição da má escolha.¹³

Remetendo-nos às relíquias da casa, Machado de Assis opta por publicar restos de uma economia fundacional de matriz originária, que se desterritorializava de sua intimidade por incompatibilidade com a economia do lucro capitalista. As relíquias se referem às partes secretas que se soltam da memória do corpo orgânico antigo da casa, sagradas como as dos santos, as quais transferidas às novas formas profanas e fragmentárias, enquanto matérias cristalizadas de sua história, assumem o valor profano e alienado dos fetiches. Tanto umas quanto outras voltam na memória de outros tempos, relativos aos restos do que se captura e aprisiona de sua história antiga, acabada: com a república, as políticas econômicas adotadas pelos militares intensificam-se nos cortes de suas reformas econômicas industriais.

*A Casa Velha*¹⁴ se desmembra e suas partes orgânicas morrem, ao serem transformadas em objetos colocados à venda, ao se exporem publicamente e perderem o que lhes era original: sua privacidade. Seus desmembramentos dão origem às casas prostituídas em forma de lojas profanas, industriais, na mudança para o valor de troca. Estas lojas, ou formas prostituídas do olhar antigo, em seu valor capitalista, passam agora a funcionar como referenciais novos das antigas casas, ou seja, elas passam a incorporar sua fantasmagoria mercadológica. Com seus mostradores ou vitrinas, onde toda a privacidade já se torna pública, onde os esqueletos de antigos moradores se adivinham por entre as suas mercadorias à venda, elas próprias já significam a prostituição capitalista, oferecendo-se à publicidade das ruas. Em crônica de *Bons Dias*, 21 de janeiro de 1889, os esqueletos vêm à lembrança de Machado de Assis como manequins, representando a fantasmagoria mercadológica das vitrines, quando, ao olhar do cronista, neles se afigurava o desrespeito para com os mortos, colocados ali como se arremedassem os vivos:

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

Em sua alegoria moderna, os esqueletos da casa antiga vêm assombrar os passantes, do lado de fora das casas. Aí Machado extrai tanto o inorgânico da matéria para a sua crônica, como o seu espírito galhofeiro da divindade, revelando aos mais atuais consumidores a morte dos donos das casas na indignidade dos manequins, que arrancados à vida antiga, já em seu estado fóssil, se expõem ao ridículo, no ato de oferta à venda. Nesta cena, Machado constata o fim de um culto antigo de veneração aos antepassados, que se estende à própria literatura, em sua herança shakespeariana, e marca, de uma vez, sua transformação em culto novo, profano, de consumo. Esta cena alegórica aponta para as analogias estéticas entre as dobras literárias e orgânicas do livro e as da casa: a dobra de dentro do livro, ao se soltar para fora, nas séries de crônicas, é análoga à dobra de dentro da casa que, ao se deslocar para a rua, se desdobra em séries de lojas.

De fato, as casas se prostituem ao se transformarem nas lojas, que se tomam agora as “casas de sonho”¹⁵ do consumo, e em suas vitrinas ou mostradores, espelhando o antigo paraíso do céu na terra, seduzem diabolicamente, tais quais os anúncios de seus produtos industriais. Multiplicando-se em casas filiais que se desdobram em série, suas proliferações subseqüentes dependem agora das trocas de mãos capitalistas, que giram em torno da Casa da Moeda, nova matriz de prole metálica, cujo padrão reprodutor assume o valor patriarcal da casa antiga, confundido com os produtos industriais, em sua equivalência generalizada¹⁶. À medida que as novas casas aparecem, outras entram em concorrência e tomam o lugar das primeiras, que desaparecem para dar lugar a outras ainda, como num jogo de xadrez, em que as peças obedecem às regras de um jogo que não se rege mais pelas do pregão do antigo vendedor de rua¹⁷, visitante domiciliar.

As séries industriais, em suas filiações de casas, se rasgariam ao corpo antigo assim como as páginas folhetinescas, originárias dos

dramalhões atuais, se rasgam aos livros de literatura: elas são, em ambos os casos, folhas rotas que, ao se desgarrarem de um corpo orgânico que se decompõe, acabam por se soltar de seu todo encorpado, encadernado, em sua unicidade artística. Ao se desfolharem em séries e dar origem às novas formas fragmentárias, como a do folhetim, a da fotografia, e a da própria crônica, em sua nova estética de mobilidade cronológica e periódica, estas formas industriais mais democráticas abrem-se ao acesso de um público maior, enquanto transportes para a cultura de massa.

Em todo o caso, Walter Benjamin percebe que em sua abertura democrática, estas casas reativam os poderes míticos do antigo corpo (antes de ser desmembrado). Sua arquitetura (ou arquitextura) de linhagem técnica traduz os seus antigos órgãos em andaimes de seus processos sensíveis e corpóreos inconscientes. Na transferência dos padrões múltiplos industriais, entre o sonho capitalista e o seu despertar, muitas coisas se internalizam no coletivo e se externalizam no indivíduo, e, enquanto persistem no sonho inconsciente e amorfo, estes padrões continuam como processos digestivos, respiratórios, e se colocam no ciclo do sempre idêntico, até que o coletivo os manipula politicamente, e a história emerge de dentro deles.¹⁸

Como objetos representativos da manufatura doméstica da troca antiga, a linha e a agulha, em sua mudança lenta, porém segura, do tempo “da modista ao pé de si”, vão e voltam, da caixinha de costura ao balaio da mucama¹⁹, na arquitetura hierárquica patriarcal que lhe era própria, concomitante à saída da mulher à rua. A agulha sai dos dedos para a máquina. A linha se desterritorializa da casa pela indústria têxtil, transferidas as linhagens patriarcais econômicas para as republicanas, e reflete, por isso, os cortes econômicos alegóricos de um tecido nacional que se padroniza nas séries de têxteis. Com efeito, o padrão industrial do território como tecido e o novo padrão ocidental – o capitalismo – confundem, alegoricamente, na crônica urbana, o olhar de fora que Machado dirige às senhoras, chamando-as para a rua:

Fora com obras de modistas; mandai tecer a simples arazóia feita de finas plumas, atai-a à cintura e vinde passear cá fora. Podeis trazer um cocar de cocos, um cocar de penas e mais nada. Escusai leques, luvas, rendas, brincos, chapéus, tafularia inútil e custosíssima. (*A Semana*, 19 de janeiro de 1896)

Como previa Machado, esta “tafularia inútil” se perderia com a

entrada da mulher para a força de trabalho. Quando escrevia para periódicos, como *A Estação*, tinha a consciência de que suas leitoras eram mulheres letradas (faziam parte dos 30% dos que sabiam ler), e que, por se protegerem da rua, faltava-lhes solidariedade em relação aos graves problemas sociais que lhes ficavam do lado de fora. No entanto, o corpo feminino, docilizado à dureza patriarcal, ou se dobraria às máquinas, como é o caso das operárias das fábricas, ou se moldaria aos seus cortes, objetificando-se em corpos dóceis. As obras das modistas originariam as linhas de confecções das “casas de modistas”, que se transformariam, da *haute couture*, dos grandes costureiros, para o *prêt-à-porter*, na abertura da linha ordinária e democrática a caminho das serializações padronizadas.

A mudança gradual, mais lenta, da saída das mulheres às ruas, ocorre organicamente, nos contos de Machado de Assis, ao passo que, na urbanidade industrializada da crônica, as reformas políticas mais drásticas são registradas. Estas alegorizam-se esteticamente, através dos cortes desmembradores das economias capitalistas. Por isso, a efemeridade das estéticas fragmentárias resultantes alegoriza-se na função política dos cortes dos alfaiates por Machado :

O principal espetáculo, o espetáculo único é o desmembramento da Turquia, (...). Este é que se se fizer, dará a este século um ocaso muito parecido com a aurora. Os alfaiates levarão muito tempo a medir e cortar a bela fazenda turca para compor o terno que a civilização ocidental tem de vestir: e, porque as medidas políticas diferem das comuns, vê-lo-emos talvez brigar por dois centímetros. As tesouras brandidas; e, primeiro que se acomodem, haverá muito olho furado. O desfecho é previsto; alguém ficará com pano de menos, mas a Turquia estará acabada, e a história terá dessoldado alguns elos que já andavam frouxos, se é que isto não é continuar a mesma cadeia. (*A Semana*, 20 de setembro de 1896)

Na crônica, o alfaiate²⁰ incorpora a função antiga do senhor patriarcal, que assume o poder em relação ao território nacional, sendo o responsável pelo corte industrial de um capitalismo em expansão, o que resulta no desmembramento da Turquia, e molda, assim, a hegemonia cultural do Ocidente, como o “terno que a civilização ocidental tem que vestir.” A forma monetária assume o valor patriarcal de poderio ocidental na dureza metálica de duas faces (que é a moeda de troca), de um pensamento binário que separa Oriente e Ocidente, o que se representa

exemplarmente no caso que Gilberto Freyre conta sobre o velho que, vendo-se diante da filha casada com um homem bígamo, bíblicamente corta o genro em duas metades: uma destinada à filha e outra destinada à primeira mulher, a portuguesa que o vinha buscar. Este caso alegoriza a passagem citada, como exemplar da “sabedoria” salomônica do patriarca antigo, na frieza de seu corte mais duro.²¹ No entanto, em *Oriente e Ocidente*, Gilberto Freyre vai resgatar a contraface, ou a dobra dócil desta dureza: o sentido mais humano dos orientalismos que assombream a arquitetura da casa antiga, oferecendo resistência aos cortes capitalistas de expansão política ocidental, valorizando, ao invés, os entre-lugares culturais²² desde a própria formação mestiça do caldo étnico-cultural português – ligúricos, celtas, gauleses, fenícios, romanos, cartaginenses, suevos, godos, alemães, franceses, ingleses, entre outros.²³ Isto, sem falar na mestiçagem do colonizado: branco, negro e índio.

Estas linhas mestiças dobravam, ao contrário, o pensamento binário ocidental aos orientalismos²⁴, ao restaurarem o sentido estético do “assombramento”, como se as sombras do antigo corpo orgânico e seus próprios modos de vida borrassem os contornos das formas nitidamente separadas, ocidentais, até hoje visíveis na passagem da arquitetura doméstica para a urbana, brasileira e latina, desde as texturas que cobrem e revelam o corpo através dos usos mais cotidianos: o uso da barba, para o assombreamento do rosto, nos homens; e o uso dos penteados rebuscados, dos leques (para o alívio do calor), e o dos palanquins (para proteção do sol.). Mais ainda, para a antiga proteção do olhar de fora, entre a casa e o corpo feminino, os saris hindus ou os quimonos japoneses eram resquícios de múltiplas camadas orientais protetoras, indicativos dos “sete véus” ou das “sete chaves”, proibindo acesso ao corpo das mulheres, guardiãs da intimidade da casa, o que ainda se prolonga no uso de leques, assim como o das sombrinhas, das mantilhas e dos xales²⁵. Na arquitetura, esses usos se traduziam na estética dos beirais das casas, das capelas, e dos chapéus de abas largas (como o *sombrero* dos mexicanos). Nas ruas estreitas e escuras, de becos labirínticos, cantados através da poesia de Manuel Bandeira ou dramatizados na guerra invasora da rua para dentro da casa no romance de Jorge de Lima, nas vielas a salvo do sol tropical abrasador, as sombras representam uma *urbs* conservadora dos dramas e dos mistérios de antigas matrizes, anteriores às reformas urbanas.²⁶

Na revalorização das sombras, Gilberto Freyre resgatava a casa antiga mais doce e anterior às reformas dos alfaiates assinaladas pelas

crônicas de Machado de Assis, que terminariam nos vários “desassombamentos”²⁷ das reformas capitalistas do industrialismo ocidental com a abertura das grandes avenidas e a definitiva desterritorialização dos becos, das vielas, da recôndita privacidade de antros escuros resistentes ao pan-óptico policialesco atual, proporcionando esconderijo à atual publicidade ensolarada das lojas, na oferta de seus produtos ao consumo público, escancarando-se à luz neon dos supermercados, e dos shopping centers, onde nunca anoitece. Freyre parece ensaiar, ao operar na ordem inversa aos cortes de tesoura dos alfaiates, uma recostura ou cerzimento das relíquias internas rotas, entrelugares lacunares da memória de linhagem interior, deixados por Machado, trazendo de volta restos de uma estética doméstica após os cortes desterritorializantes. Ao ressuscitar os trabalhos manuais de vária espécie, intermediários entre os segredos íntimos da privacidade da casa orgânica, e a rua, valoriza a estética sedutora que se “entremostra”, como que à sombra da casa, ainda protegida pela rua. Simbolicamente, uma moça ou sua sombra no alpendre ou na sacada de uma varanda antiga²⁸, em sua analogia ao gesto feminino de oferta e de recato entre casa e rua, equivale ao sentido erótico representado no entreabrir sedutor de um leque, que esconde e mostra o rosto, gerando depois um erotismo publicitário que se desdobraria em uma miríade de possibilidades. Freyre parece imitar o labor da agulha e da linha, em ensaios que, enquanto manuscritos, redundam nas freqüentes retomadas dos modos antigos da mão em várias linhagens de saber social, antropológico, histórico, séries entrelaçadas em sua obra, porém no avesso das formas institucionalizadas pelos cortes disciplinares industriais que desterritorializam um antigo corpo de saber.

Ora no olhar de dentro para fora, ora no olhar de fora para dentro, Freyre imita o percurso no verso e no inverso das mãos, em seus modos de produzir, significativos das suas dobras estéticas²⁹. As linhas se cruzam como nos bilros, por dentro e por fora, entre as idas e vindas da senzala à casa, e a partir desta, à rua, em seus sentidos estéticos, no entrançado próprio do balaio da mucama, que nos leva aos segredos privados da senhora, como sua cúmplice ou rival, entre preferida ou preterida pelo senhor. Nesta teia significativa, o lado virado para fora na linha de sedução sai com o vestido do baile, atrai e dispensa admiradores.

Levadas à rua, estas relíquias que dela se protegiam em casa, assim como seus anteparos, viram fetiches, a exemplo dos leques³⁰, dos biombos³¹, das luvas, dos quiosques, dos palanquins, ou das próprias

senhoras suas proprietárias, tão logo percam o valor de uso exclusivo do patriarca para adquirirem o valor público de troca de capital (a forma que o antigo patriarca assume, em termos de leis ou normas que passam a vigorar culturalmente). Ora, a significativa dobra transitiva e *sui generis* entre o valor de uso e o de troca transita no leque, pois ele acena, justamente, em sua dobra orgânica sazonal, ao fato de ser usado apenas no verão. No outono seria sempre abandonado. E não à toa, as mulheres sem maridos ficaram conhecidas como “leques de outono”.³² Assim como a marca de sua efemeridade, o objeto antes tido como uma terceira mão, junto com o sujeito que o empunhava, como um cetro simbólico de conquistas, passa de uma a outra mão. Com efeito, de um só golpe, mulheres e leques, tornando-se mercadoria, prostituem-se na venda, em suas formas profanas, objetificadas com a perda de significado de seu valor de uso.

Com o advento da indústria, o signo de mistério doméstico que revestia as antigas senhoras, guardadas a “sete chaves” por seus maridos, é substituído pelo signo do erotismo publicitário e do molde industrializado (ex: o livro best-seller *Princess*). Padronizam-se em séries, como a própria moeda: a mulher-objeto, ou a nova “matriz” industrializada se troca de acordo com a mais valia/mais de gozo, de sua forma docilizada. A dobra dócil dos corpos orgânicos à dureza das tesouras dos antigos senhores incorporados nos alfaiates talha-se agora nas séries de modas lançadas pelos mestres da alta costura, que não brandem as suas tesouras, mas expõem a técnica de seu corte elitista e manufactureiro, em plena padronização, extraindo desta estética erótica de publicidade, por mais que efêmera, os artificios antigos de velamento do corpo, ou os restos orientais do velho mistério íntimo: daí os chapéus, os babados, os véus, as rendas, as jóias, em Dior, Lanvin, Saint Laurent, Givenchy e muitos outros.

É pertinente a esta estética de sombreamento usada contra a rua, para manter o corpo dentro de casa, um fragmento em *Conjunções e Disjunções*, em que Octavio Paz percebe um jogo entre o legível e o visível de analogias barrocas especulares entre as partes inferiores e superiores do corpo, o sexo e o rosto, em pinturas barrocas ocidentais como em imagens de palavras. Cita o jogo especular da célebre *Vênus no Espelho*, de Velázquez, a imagem verbal em Quevedo em *Gracias y Desgracias del Ojo del Culo* e uma representação gráfica em Posada, e observa a propósito desta ligação barroca entre os extremos: “O sexo e o rosto estão separados, um embaixo e o outro em cima; como se isso não

bastasse, o primeiro anda oculto pela roupa e o segundo, nu.” E sua conclusão a respeito da proibição do rosto da mulher muçulmana vem entre parênteses, por isto é ludicamente significativa. Diz ele: “(Daí que cobrir o rosto da mulher, como fazem os muçulmanos, equivale a dizer que realmente não tem cara: sua cara é sexo.)”³³ A leitura de Paz troca o signo de proteção pelo seu oposto, e Freud contribui de certa maneira para explicar o desejo oculto de uma coletividade que, ao se individualizar, torna-se consciente de sua face histórica e excremental, e por isso ri ou vomita. Por outro lado, de acordo com Paz, a humanidade, ao inventar metáforas, constrói a arte para suprimir a sua história de labor.

Suprimido o labor, a nudez ocidental exerce atração irresistível para o oriental. No filme adaptado do romance de Marguerite Duras, *O Amante*, valem as regras capitalistas pelo desejo excepcional que une um casal híbrido, quando a menina ocidental e pobre clandestinamente se oferece ao amante chinês nobre e rico. Em uma cena singular em que ele convida os pais e irmãos da menina para comerem em restaurante que não teriam condições de pagar, o chinês, a despeito de sua nobreza e refinamento de costumes, é alienado por seus convidados durante a refeição: ninguém fala com ele, inclusive sua própria amante. A ironia cultural de um chinês educado, cuja nobreza e refinamento de sentidos o tornam um oriental merecedor do dom, no cultivo da arte de amar, emerge então do contraste com a rudeza de uma família ocidental pobre, que sem o menor pudor ou escrúpulo, extrai dele o máximo que pode, capitalizando paradoxalmente um ato generoso e gratuito. O modo desagradecido de comer dos convidados desmerece qualquer tipo de cultivo de paladar ou de educação.

Porém, o objeto construído tem um primeiro valor que é o de uso. Quando este perde o sentido e passa a ser item de colecionador, fica entre um *objet trouvé* e um objeto resgatado na memória: entre a gueixa oriental, modelo feminino de mulher convertido em arte, “en sus más mínimos movimientos; la sújeción de sus gestos a la perfección estética,”³⁴ e a imagem da “mulher do trópico”, que relaciona estreitamente o exotismo ao erotismo, chegando ao tipo feminino fatídico impossível de domesticar, entre ser humano e animal, entre a feminilidade e o espírito sem sentimentos³⁵, Lily Litvak menciona na pintura espanhola do fim do século/ início do século XX, a whistleriana “Gitana del abanico” (1901)³⁶ que parece ser precursora da tela brasileira “Mulata com Leque” de Di Cavalcanti, óleo de 1937, e que abre caminho para a sua tela posterior

“Mulher em frente ao Biombo” (1945) não só rompendo com as tradições de recato ocidentais femininas como, ao fazer falar o leque oriental não mais como velamento do corpo, mas já enquanto fetiche ocidentalizado e decorativo, causa um estranhamento híbrido de contraste geométrico com a figura arredondada e sensual da negra, cuja origem africana tampouco prevalece sobre a primeira, com a sugestão dessacralizadora de seu gesto crítico de apontar o leque para baixo.³⁷ No livro *Mulheres Públicas*, de Michelle Perrot, há um quadro espanhol muito sugestivo da passagem da mulher para a rua, pintado por Francisco Masriera y Manovens (1842-1902) *Jeune fille avec cigarette* ou *Jeune fille se reposant* (Cason del Buon Retiro, Madri, 1894) em que uma moça repousa com as duas mãos ocupadas: com uma segura o leque, e com a outra, o cigarro³⁸. Esta imagem faz transitar a dobra dentro/fora para a modernidade, pois estes dois objetos incompatíveis com o tempo disjuntivo ócio/negócio a que assinalam, são ambos signos de erotismo feminino. O leque, cetro de conquistas femininas de um tempo de ócio anterior ao cigarro, buscava também a proteção da rua, mas chamava-a para dentro. O cigarro já aponta virilmente para fora, em seu gesto de intervalo curto e moderno entre os dedos, mas ainda busca proteção por dentro, na ingestão da fumaça. Enquanto este último é industrializado, passa do hábito de seu gesto sedutor “de esgrima amorosa”, no dizer do cubano Fernando Ortiz, a tornar-se alívio de tensão do trabalho, um contrachoque dos choques urbanos modernos.

Como a moda, as reformas urbanas do fim do século padronizam-se nas metrópoles, ao talhe de Paris e Londres, através das políticas econômicas dos cortes que ameaçavam a casa da rua transformada em centro, em cidade. A ampliação da viela na via pública aumenta a dobra-dura (ou dura dobra) que produz os cortes, os golpes e as chacinas, o “bota abaixo” de favelas e os incêndios de “mucambos”³⁹, nos modos de produzir da alfaiataria capitalista. Por outro lado, o desassombramento resulta, em última instância, no abandono da América Latina a uma completa desproteção do sol, entregue ao endividamento, pegando fogo aqui e ali, nas favelas que crescem em número, em miséria, em vício e em violência. A ocidentalização da cultura milenar oriental se faz com uma série de cortes violentos como nos mostram os livros de Antonio Gala, V.S. Naipaul e Salmon Rushdie. Em *O Último Suspiro do Mouro* (1995), assim como em *El Manuscrito Carmesí* (1993), a volta ao histórico cerco dos castelhanos é um resgate mouro que revive a Alhambra espanhola, elo de (des)ligamento do Oriente/Ocidente: tão significativa

como a lembrança de suas origens ibéricas em Vasco da Gama, esta volta coloca em cena o luto e não a celebração, por ocasião dos quinhentos anos do massacre colonial ocidental, antes dentro da casa e hoje fora dela, em tempos globalizados. *Carma Cola* de Gita Mehta apenas confirma a queda, em um século de capitalismo, da cultura hindu milenar oriental.

Cecília Meirelles, em 1955, nas crônicas em que registra suas viagens ao Oriente, levanta, de uma posição crítica entre turista e viajante, sua apreensão em relação aos perigos armamentistas contra os pacifistas orientais a favor de Gandhi, já consciente da distância ocidental que a máquina lhe impõe, e da impossibilidade de ir além da superfície do olhar exótico de Pierre Loti e

...outros que amaram estas coisas, e já não as podem ver, [assim]emprestamos os nossos olhos a esta visão. [...] (p.47)

Continuamos a pensar em elefantes do século XVII, em imperadores, guerreiros, princesas, ninhos de pássaros com diamantes misturados aos ovos, e muito maiores... Todos os vivos que vamos encontrando, e vemos e ouvimos, não são tão vivos quanto os mortos que não vimos nem ouvimos naquela cidadela definitivamente morta, – e que, no entanto, são mais nítidos e eloqüentes. E encontramos um cego. (Instintivamente, eu sabia que Golconda era apenas uma pálpebra de pó, – uma cegueira...) (p.52)

Encontra-se aí uma dupla cena que ao opor cegueira/visão indica a dobra ambivalente entre o Oriente e o Ocidente: a possibilidade da visão dentro de sua impossibilidade assim como este cego sustém, na “pálpebra de pó” de sua cegueira, toda a visão viva de uma cidade morta. Derrida nos lembra do cruzamento de sombras e clarões no (des)velamento do que se esconde, como para Mallarmé, o “éventail”(leque), entre o fechamento que esconde as suas desdobras e a abertura provocante do próprio ato de esconder o rosto, fala pelo silêncio, entre uma e outra dobra, o que se visualiza na entredobra de uma e outra vareta do leque, ou entre o um e o um, cuja origem filosófica na matemática leibnitziana é oriental⁴⁰ e fica na entredobra divisória do número “um” como no texto de Clarice Lispector⁴¹. A entredobra coincide com a dupla cena tanto nos leques de Mallarmé como nos de Machado, como no drama de mil varetas de Oscar Wilde, *O Leque de Lady Windermere*, estreado em Londres em 20 de fevereiro de 1820⁴². A *croisée*, como a dobra, constitui uma

abertura que não é dentro nem fora, mas as duas coisas ao mesmo tempo: é um espaço de fora incorporado pelo de dentro, a fronteira dos quais se entrelaça.⁴³ Percebe-se hoje a reversibilidade na cena dupla, oriental e ocidental, em o *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum, na penetração dos recônditos esconderijos orientais da casa materna, o que emerge de um território inconsciente de penumbra, e o que se define com uma mudança de casa em sua passagem alegórica:

Só quando mudamos para a casa nova (o sobrado), o santuário de segredos desmoronou. Mudar de casa traz revelações, deixa mistérios, e na passagem de um espaço a outro, algo se desvenda e até mesmo o conteúdo de um pergaminho secreto pode se tornar público. (p.52)

Em seu último livro, *Dois Irmãos*, há uma epígrafe significativa da dobra entre o dentro e o fora da casa, em que Hatoum cita versos de Carlos Drummond:

A casa foi vendida com todas as lembranças/todos os móveis
todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em vias
de cometer/ a casa foi vendida com seu bater de portas/ com
seu vento encanado sua vista do mundo/seus
imponderáveis[...].⁴⁴

No entanto, nas fumaças das casas arde a memória das chamas⁴⁵. Os *fiat lux* dos fragmentos jornalísticos de Clarice Lispector, por exemplo, retomados à dureza dos cortes técnicos a partir de Machado de Assis, são instantes vislumbrados, de *flash*-relâmpago, na efemeridade industrializada de suas formas curtas que, ao serem retomadas em seus fins modernos de faíscas e contrachocos, se acendem e se apagam, se cortam e se colam, tais como as folhas dobradas em livro, reacesas por Freyre, ou como corpos luminosos, estrelas, formando redes desdobradas, e se estendem em múltiplas constelações.

Porém, o corpo é lento na gestação de suas memórias: as dobras de dentro para fora e de fora para dentro, nas relações entre casa/rua ainda dariam pano para as mangas, nos ensaios de Gilberto Freyre: a restauração, por fora, das casas do olhar de dentro, no cerzimento das suas linhagens modernas, a contrapelo de seus fios mais visíveis, reata entredobras que se abrem e se fecham em variações, similarmente ao movimento do leque, signo ambivalente de atração e reclusão, de um corpo

erótico que se (des)vela politicamente, ao se desdobrar desde as relações Oriente/Ocidente, às de senhor/escravo, que compreendiam mucama/senhor, escravo/senhora, senhor/escravo e escravo/senhor, etc., mas cuja hibridização sexual e étnica hoje não se dobra mais ao patriarca da casa antiga mas ao capital, que é patriarca moderno.

Não por acaso, Machado de Assis traduz o poema chinês de Tin-Jo-Lu (Tan-Jo-Su), “O Leque”⁴⁶, que, como nos poemas em leque de Mallarmé⁴⁷, funde as diferenças orientais/ocidentais no momento do casamento antecipador da separação, gesto de movimento de amantes que se aproximam e que se afastam, ambivalência da entredobra interior/exterior, Oriente/Ocidente, assombramento /desassombramento, homem/mulher, senhor/escravo, prazer/dor. As entredobras ou cruzamentos enigmáticos, que acenam para a dobra desejo e repulsa, acato e abandono, portadoras de desdobramentos simbólicos em rendas (bordados, desenhos, pinturas, conceitos) de significados no poema-leque, enquanto imagem e objeto, conceito e palavra, *hímen* entre legível e visível, futuro e passado, se tornam, ao mesmo tempo, protetoras e doadoras de sentido⁴⁸, pois coincidem com as significantes entrelinhas que se materializam no deciframento de sua estética híbrida e barroca:

O Leque

Na perfumada alcova a esposa estava,
Noiva ainda na véspera. Fazia
Calor intenso; a pobre moça ardia,
Com fino leque as faces refrescava.
Ora, no leque em boa letra feito
Havia este conceito:
“Quando, imóvel o vento e o ar pesado,
Arder o intenso estio,
Serei por mão amiga ambicionado;
Mas, volte o tempo frio,
Ver-me-eis a um canto abandonado”.

Lê a esposa este aviso, e o pensamento
Volve ao jovem marido.
“Arde-lhe o coração neste momento
(Diz ela) e vem buscar enternecido
Brandas auras de amor. Quando mais tarde
Tornar-se cinza fria,
O fogo que hoje lhe arde
Talvez me esqueça e me desdenhe um dia”.

ABSTRACT

The Nomad View of Gilberto Freyre: in the Baroque and Modern Interfold.

The article tries another reading of Gilberto Freyre's ideas through a sort of baroque aesthetics, grounded on Walter Benjamin and Gilles Deleuze ideas about modernity. Updating Freyre's reading, talks about the aesthetic ambivalences that emerge from those parts of the text on the private daily life as well as the urbanity and public life. Stresses the Brazilian hybrid feature between the East and the West, as well between the interior and the external.

Key words: Gilberto Freyre, baroque, modernity, East, West, bendy, literature.

RÉSUMÉ

Le regard nomade de Gilberto Freyre: dans les plissements baroques modernes.

L'auteur cherche à relire Gilberto Freyre à travers une esthétique baroque fondée sur la pensée de Walter Benjamim et Gilles Deleuze à propos de la modernité. Actualisant la lecture freyrienne, il examine les ambivalences esthétiques où il est question le passage de la domesticité privée à l'urbaine et à la publicité. Il détache les hybridismes brésiliens entre l'Orient et l'Occident, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le frayer et la tranquillité.

Mots-clés : Gilberto Freyre, baroque, modernité, Orient, Occident, littérature, pli, maison.

Referências bibliográficas

- ¹ DELEUZE, Gilles. *A dobra Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991. O conceito de dobra tem sua origem na estética barroca, e Deleuze tece analogias com a teoria de Leibniz sobre as mônadas, baseando-se principalmente na organicidade sensorial, para relativizar conceitos sobre singularidades e homogeneidade, inferioridade e superioridade, fragilidade e força. Dá a visualizar uma casa barroca (Leibniz) que relaciona andares assim como a visão (e os outros sentidos) das dobras do mármore, nas pinturas, esculturas e nas artes em geral.
- ² LITVAK, Lily, *El Sendero del Tigre Exotismo de la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus, 1986. p. 59.
- ³ LITVAK, Lily, *El Sendero del Tigre Exotismo de la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus, 1986. p. 58.
- ⁴ LITVAK, Lily. *El Sendero del Tigre Exotismo de la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. p. 20.
- ⁵ BARRETO, Lima. *O homem que sabia javanês*. In: Obras primas do conto brasileiro. Sel. Edgard Cavalheiro. São Paulo: Martins Editora, 1962.
- ⁶ SAID, Eduard. *Orientalism*. NY: Vintage Book, 1979. p. 146.
- ⁷ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. v.1. p. 333-334. Ver também v. 2. p. 600-601.

- ⁸ LEVY, André, *Novas cartas edificantes e curiosas do Extremo Ocidente por viajantes chineses da Belle Époque*, citado por José Roberto Teixeira Leite, *A China no Brasil, influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*, São Paulo; Campinas: Ed. da Unicamp, 1999. p. 29. Sobre a subalternidade da mulher chinesa, o registro de José Roberto é importante: "A situação subalterna e submissa da mulher chinesa repercute no próprio idioma: assim, um dos vocábulos que em chinês designam esposa é *neiren*, que significa literalmente "pessoa de dentro", ao passo que marido é *wairen*, "pessoa de fora". Existem também as formas *tizi* e *tanfu*, respectivamente para a mulher e o homem: nesse caso, o caráter para esposa representa uma mulher com a vassoura, *ti*, ao lado; o caráter para marido mostra um homem empunhando um bastão, *tan*. O caráter para mulher, *nü*, é um ser humano de joelhos, enquanto o para o homem, *ren*, mostra uma pessoa de pé. Mesmo o caráter para casamento, *ch'u*, é significativo da posição inferior da mulher, *nü*, retomando assim o conceito pré-histórico de "mulher trazida pela orelha".
- ⁹ Ainda sobre casas, ver ANDRADE, Ana Luiza. Da casa do romance ao xadrez de casas: formas industriais, texturas culturais. *Revista Iberoamericana*, 64, p. 182-183, 1998.
- ¹⁰ FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho. Algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. p. xxxiii: Prefácio.
- ¹¹ ANTONIL, *Cultura e Opulência do Brasil*.
- ¹² Machado de Assis. *Bons Dias*, 19 de maio de 1888: "Eu pertencço a uma família de profetas *après-coup*, *post-factum*, depois do gato morto, ou como melhor nome tenha em holandês." In: ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 3, p. 489.
- ¹³ ASSIS, Machado de. Advertência. In: *Relíquias da Casa Velha, Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 2, p. 658.
- ¹⁴ Título do conto famoso de Machado de Assis sobre a decadência da oligarquia brasileira, *Casa Velha*. In: *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 3, p. 998.
- ¹⁵ A idéia de "casas de sonho" vem das Arcadas, de acordo com Benjamin como precursoras inconscientes do sonho coletivo de consumo: "Nas arcadas nós revivemos, como em um sonho, a vida de nossos pais, assim como, no útero materno, o embrião revive a vida animal". In: *The Dialectics of Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Press, Mass, 1991. p. 277.
- ¹⁶ GOUX, Jean-Joseph. *Symbolic Economies after Marx and Freud*. Trad. Jennifer Curtiss Cage. New York: Cornell University Press, 1990.
- ¹⁷ Cecília Meirelles lembra-se dos pregões das antigas cidades brasileiras de sua infância quando visita o Oriente.

- ¹⁸ BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of f Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project*. p. 271.
- ¹⁹ É interessante lembrar que Walter Benjamin escreve sobre a “Caixa de Costura” no sentido de resgate em que estamos abordando o tema, em *Rua de Mão Única*: “Além da parte superior da caixa, onde ficavam carretéis uns ao lado dos outros, onde brilhavam as cartelas pretas das agulhas, onde as tesouras ficavam confinadas a suas capas de couro, havia o fundo escuro, a desordem onde reinava o entrançado desfeito, e onde sobras de elástico, ganchos, colchetes, retalhos de seda, se amontoavam. Nesse refugio também havia botões; muitos de tal feitio como jamais se viu em roupa nenhuma. Botões semelhantes encontrei muito tempo depois nas rodas do carro do deus Thor...” In: “Infância em Berlim”, *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1997. v. 2, p. 127-129.
- ²⁰ Osman Lins, em *O Evangelho na Taba*, deste lado atual de nossa modernidade tardia, observa, em “Um dia que se despede do calendário”, que “hoje, com as chamadas ‘roupas feitas’, a maioria dos alfaiates costura para ninguém, para corpos possíveis ou clientes invisíveis”, já que os “novos tempos mostram-se desdenhosos para com os ofícios delicados.” O alfaiate, como a costureira, se resgatam de uma memória artesanal do corpo, quando o processo de produção e o produto eram uma mesma coisa. LINS, Osman. *Evangelho na Taba e outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 118.
- ²¹ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos. Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981. Tomo I: Capítulo “A mulher e o homem”; e Tomo II: “Oriente e Ocidente”.
- ²² Cito Raul Antelo a este respeito: “Esse entre-lugar guarda, sintomaticamente, familiaridade com a posição reivindicada, recentemente, por Derrida: a de um marrano, como Spinoza mas também como Marx, “a sort of clandestine immigrant, a Hispano-Portuguese disguised as a German Jew who, we will assume, pretended to have converted to Protestantism”. E, supremo paradoxo dessa fantasia paronomásica (Marx-marrano-Mal), a condição fora de lugar do próprio marrano não se esgotaria em si mas se aplicaria inclusive a seus descendentes, os filhos de Marx, os quais “had forgotten the fact that they were Marranos, repressed it, denied it, disavowed it. It is well known that this sometimes happens to `real` Marranos as well, to those who, though they are really, presently, currently, effectively, *ontologically* Marranos, no longer even know it themselves” In: *Crítica híbrida e história*, jul., 1999. Mimeo.
- ²³ Em *A China no Brasil, influências, marcas, ecos e sobrevivências na sociedade e na arte brasileiras*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1999. José Roberto Teixeira Leite vai resgatar sentidos estéticos que ficaram do contato brasileiro com os chineses no fim do século, e através dos portugueses.
- ²⁴ SAID, Eduard. O orientalismo revisto. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 251.

²⁵ Lily Litvak, em *El Sendero del Tigre* (p. 134 e 137), ao falar dos objetos orientais menciona os quimonos e os saris que são ambos camadas de pano protetoras do corpo feminino assim como o véu das muçulmanas que as vedavam completamente do exterior. Ela observa que a moda feminina foi influenciada pelo quimono em 1900. Consultar os livros best-sellers sobre o uso do véu das mulheres árabes: *Princess Sultana's Daughters* (Dell Book, 1995) de Jean Sasson, cujo sucesso começou com *The Rape of Kuwait* e *Princess The True Story of Life Behind the veil in Saudi Arabia*.

²⁶ Vistas de fora, as casas do olhar do pintor português Carlos Botelho (1889-1982) se desprendem em séries, em suas pinturas de Lisboa, como uma cidade assombrada. Em suas seqüências de telas de reboco envelhecido, de tons pastel, indefinidas linhas na extensão dos espaços abertos (praças, largos) tensionam-se nos becos, nas esquinas, nas escadinhas, e mais tarde, captando a sensibilidade cromática dominadora do azulejo e da tapeçaria. Percebe-se a descendência histórica das suas linhagens culturais nas casas de Olinda, por exemplo, pintadas brasileira por Di Cavalcanti (1897-1976). Estas, mestiçamente portuguesas e africanas, apresentam beirais de telhados que parecem dançar ao ritmo do tambor, desconcertando o geométrico mais ocidental, em desalinho, e exteriorizando os contrastes de suas cores fortes nos jogos que imitam quadriculados de sombra e luz tropical.

²⁷ Cito Gilberto Freyre: “Desassombramento através do vidro inglês nas casas e nas carruagens ainda orientalmente revestidas de gelosias e cortinas: as casas de “grades de xadrez” que a Walsh recordaram as dos Turcos. Desassombramento nas cidades, através de ruas largas como as do Ocidente que substituísem os becos orientalmente estreitos do Rio de Janeiro, de Salvador, do Recife, de São Luís do Maranhão, de São Paulo, de Olinda, de todos os burgos do País. Desassombramento nas igrejas, através da substituição, pelas senhoras, de capas, mantos, mantilhas ou xales orientalmente espessos, por transparentes véus franceses que não escondessem os encantos do rosto e do peito das iaiás. Desassombramento no rosto dos homens, por meio do corte, com as tesouras e navalhas inglesas de que se encheram as lojas brasileiras na segunda metade do século XIX, dos excessos das barbas chamadas de “mouros”, de “turcos”, de “nazarenos” – barbas ao mesmo tempo orientais e ortodoxalmente patriarcais, que seriam aos poucos substituídas por suíças, peras e cavanhaques burgueses ou semiburgueses. Desassombramento através de poderosos sistemas ocidentais de iluminação das ruas, das praças, das casas que substituísem o azeite de peixe, a vela de sebo, a lanterna oriental de papel, a chamada “cabeça de alcatrão”, pelo lampião de querosene, pelo candeeiro inglês, ou belga, também de querosene, pelo bico de gás. Desassombamentos nos costumes, nas maneiras, nos hábitos, nos gestos, nas relações entre homem e mulher e entre pai e filho.” In: *Sobrados e Mucambos*, p. 430.

²⁸ As telas do pernambucano Lula Cardoso Ayres, muito citado por Gilberto Freyre, incluem muitas cenas como esta de um fantasma de moça na sacada de uma casa-

grande antiga, explorando também o entrelugar (a sacada) casa/rua da mulher brasileira.

- ²⁹ FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- ³⁰ *A Estação Jornal Ilustrado para a Família*, 31 de outubro de 1884, n. 24, XIII ano, p.107, traz um ensaio intitulado “Os nossos leques” e assinado por pseudônimo, com as iniciais L. S., que mostra a passagem de uma arte de conquista feminina, de mulheres que governavam *com um movimento de leque a sua cauda de admiradores*, ao erotismo de publicidade das trocas consumistas. Cito um parágrafo: “Não é novidade para ella [a mulher] o uso que se faz na Europa, há dous ou tres annos para cá, de leques artísticos, pintados por mestres. Volta-se assim ao passado, que é o fadário da moda. Hoje um leque é um adorno ou, para falar a verdade, continuará a ser a terceira mão da mulher, – e ao mesmo tempo é um objeto precioso de arte. Para a dona terá o valor do officio; para os seus filhos, será algum dia uma relíquia; e para os indifferentes, uma obra, que valerá , a todo o tempo, quando não pela riqueza da matéria, certamente pela mão que a lavrou. “ De fato, *A Estação* mostra uma arte que se perdeu, e a sua transformação em moda se estende, como uma terceira mão, do corpo da mulher, como signo de atração do sexo oposto, para além do objeto artístico originário da China, cujo valor de uso se transforma, desde então , em valor de troca. (Esta revista foi consultada na biblioteca do Sr. José Mindlin).
- ³¹ Di Cavalcanti pinta, em 1945, um quadro chamado “Mulher frente ao Biombo”. In: KAWALI, Ilsa (Coord.). *Do modernismo à Bienal*. [São Paulo]: Museu de Arte de São Paulo, 1982. p. 29. Catálogo.
- ³² LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil*, p. 74.
- ³³ PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. Trad. Lucia Teixeira Wisnik, dir. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 24.
- ³⁴ *Ibid.* p. 130
- ³⁵ *Ibid.* p. 142
- ³⁶ “Gitana del abanico” da Coleção Sala, de 1901. In: *El Sendero del tigre*. p. 142.
- ³⁷ CÍVITA, Vítor (ed.). *Saga A Grande História do Brasil República 1889-1920*. São Paulo: Abril Cultural, 1981. v. 5, p. 247.
- ³⁸ PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Ed. Unesp, 1998. p. 44.
- ³⁹ ASSIS, Machado de, *Balas de Estalo*, 28 de maio de 1885. In: *Obras Completas*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 457. Nesta crônica, Machado conta o caso alarmante de um casebre pegando fogo, onde um burguês acaba por acender o seu charuto.
- ⁴⁰ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Writings on China*, Preface to the Novissima Sinica (1697-1699), transl. with na Introd., notes and commentaries by Danel J. Cook &

- Henry Rosemont Jr., Illinois Open Circuit, 1994, p. 44-59. Consultar também Lach, Donald F. Leibniz and China. In: Ching, Julia; Williard G. *Discovering China European Interpretations in the Enlightenment*. Suffolk: U. of Rochester Press, 1992. p. 97-116.
- ⁴¹ LISPECTOR, Clarice. Da natureza de um impulso ou entre os números um e o número um ou o computador eletrônico. In: *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. p. 263.
- ⁴² WILDE, Oscar. *Obra Completa*. Org. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 563-608.
- ⁴³ LUKACHER, Ned. From Imitation to Dissemination: Mallarmé's "Hamletism. *Primal Scenes Literature, Philosophy, Psychoanalysis*. Ithaca and London: Cornell University Press, p. 177.
- ⁴⁴ Hatoum, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- ⁴⁵ Jacques Derrida invoca o testemunho das cinzas, como o rastro da fumaça, assinalando o luto em memória das passagens corporais em suas várias mortes, como espectros de heranças desencarnadas das mercadorias evocativas de seus antigos usos, buscando exorcizar as cinzas do arquiespectro gerador de espectros: o pai, o capital. É o próprio fantasma do pai de Hamlet que volta a falar de suas vidas reencarnadas nos anéis movediços da fumaça: "Sou a alma de teu pai, por algum tempo/Condenada a vagar durante a noite/ E de dia a jejuar na chama ardente,/Até que as culpas todas praticadas/Em meus dias mortais sejam nas chamas/ao fim purificadas./ Se eu pudesse/ revelar-te os segredos de meu cárcere/ as menores palavras desta história/ te rasgariam a alma." (Shakespeare, *Hamlet*, ato I, cena V) In: *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Ana Maria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, p.197.
- ⁴⁶ ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 3, p. 54. Consultar o livro já citado de José Roberto Teixeira Leite sobre a dupla tradução de Machado de Assis (de Judith Gautier, sob o pseudônimo Judith Walter, do *Le Livre de Jade*, traduzido ao francês orientada por Ting Tun Ling. O poema acima, O "leque", de autoria de Ban Jie Yu (a Dama Pan) e deve datar de entre 32 e 6 a.C. Consultar *A lira chinesa* de Machado de Assis, In: *A China no Brasil*, p. 257. Roberto Teixeira Leite compara a tradução de um mesmo poema por Machado de Assis e por Cecília Meireles, considerando que a última se aproxima bem mais do original.
- ⁴⁷ Mallarmé tem dois poemas intitulados "Éventail" e outro intitulado "Autre Éventail" que são comparáveis em suas entredobras ao "Leque" de Machado e aos sentidos ambivalentes para os quais estes objetos acenam. Os poemas de Mallarmé. In: *Poésies*, Classique Français, Maxi-Poche: Union Européene, 1995, p. 61-63.
- ⁴⁸ DERRIDA, Jacques. La Double Séance. In: *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. p. 138-143.

