

# A memória dos gestos na poesia simbolista de Dario Vellozo

Caio Ricardo Bona Moreira\*

## Resumo:

Se partirmos do pressuposto de que uma imagem sempre está carregada de história, perceberemos que o retorno dessa mesma imagem, em outras condições, instaura uma diferença que lhe confere uma potência capaz de colocá-la em rede, fazendo-a funcionar, ao mesmo tempo como sintoma, mediante uma interrupção no saber, e como conhecimento, mediante uma interrupção no caos. Pensemos, por exemplo, na poesia simbolista. O simbolismo, na maior parte das vezes, ficou à margem da crítica modernista. Em Curitiba, o ocultista e neopitagórico Dario Vellozo foi um de seus principais fomentadores. Construir o Templo das Musas, com o objetivo de fazer reviver o culto a Pitágoras, foi apenas uma das estratégias adotadas na tentativa de criar um ambiente cultural propício ao renascimento do paganismo no contexto da Belle Époque. Atitudes provocadoras como a de desfilar pela cidade trajando vestes helênicas tornaram Dario Vellozo um corpo estranho no Paraná. Perceber a sobrevivência das formas primordiais da cultura grega na sua poesia é objetivo deste trabalho.

## Palavras-chave:

Dario Vellozo; Simbolismo; sobrevivências

## 1. O atravessamento da memória gestual pagã na Curitiba da Belle Époque

Gostaria de começar fazendo referência a duas fotografias encontradas no arquivo de Dario Vellozo, pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som, de Curitiba. A partir delas, tentarei mapear uma cartografia dos gestos de sua poesia, traçando um percurso da cultura helênica que sobreviveu na postura tanto filosófica quanto literária do poeta. As imagens em questão, atravessadas por uma memória gestual da Antigüidade, poderiam servir para ilustrar a leitura que proponho aqui da sobrevivência do paganismo na poesia simbolista produzida no Paraná. Na primeira delas (fig. 1), pode-se ver uma sobreposição de imagens, fruto de um problema gerado no momento de captação da foto. Uma sobreposição que, se por um lado aponta para uma representação que falhou – neste caso um fracasso da imagem – por outro, positivamente, abre um horizonte de leitura nos convidando a ver nesse fracasso o encontro de dois tempos, um deles pautado pelo paganismo helênico e o outro pela poesia simbolista no contexto da Belle Époque, no Paraná. A mulher desconhecida que se encontra próxima ao

\* Mestre em Ciências da Linguagem pela Unisul, doutorando em Teoria Literária pela UFSC e professor da Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória - PR.

Templo das Musas, construído por Dario em 1918, funde-se com o espectro de duas crianças – provavelmente os filhos do poeta. A estranheza advém não apenas do caráter fantasmagórico da sobreposição, mas da possibilidade de tomá-la como aspecto constitutivo de todas as outras fotografias que compõem o acervo, cerca de trezentas.<sup>1</sup> As outras imagens estão desprovidas desse efeito, no entanto, apontam também para uma sobreposição que, conscientemente ou não, as constitui. Na segunda imagem (fig. 2), um grupo de jovens trajando togas helênicas ensaia movimentos semelhantes àqueles que foram materializados em vasos gregos, estátuas e cariátides, na Antiguidade. Esses jovens, também fotografados em frente ao Templo, colocam em movimento a teatralidade de um gesto que é sintoma não apenas de uma nostalgia, mas de uma produtividade conferida à prática poética de Dario Vellozo. Não se trata apenas de uma pose, mas de um teatro que intenta reconstituir a dança das musas, bem como o universo cultural da Grécia Antiga, na pacata Curitiba no início do século XX. O pathos personificado pela poesia de Dario assemelha-se à cena gravada na placa de vidro. Neste caso, poderíamos aceitar a fotografia como um instrumento privilegiado na revelação de uma memória. Didi-Huberman, em *Cuando las imágenes toman posición*, um estudo em que ele se dedica a discutir a montagem e o conseqüente anacronismo do *Diário de Trabalho (Arbeitsjournal)*<sup>2</sup> e do *ABC ou Abecedário da Guerra (Kriegsfibel)*,<sup>3</sup> de Bertolt Brecht, observa que a complexidade e a plasticidade temporal do meio fotográfico se revelam “constitucionalmente aptas para este tipo de atravesamientos o transparentamientos de la memoria en la historia” (2008, p. 209).

---

<sup>1</sup> A data em que as fotografias foram tiradas é desconhecida. Calcula-se que as imagens sejam do final da década de 20. Agradeço ao MIS (Museu da Imagem e do Som), do Paraná, que cedeu as imagens para a pesquisa.

<sup>2</sup> O *Diário de Trabalho (Arbeitsjournal)* foi escrito durante o período de exílio (1938-1955) em países como França, Dinamarca, Suécia e Estados Unidos. No diário, Brecht fala de seus companheiros de exílio, de sua família, dos projetos de teatro, da complexa situação política européia e da guerra. O trabalho conta com farta iconografia, constituída de recortes de reportagens, notícias, manchetes e fotografias de jornais e revistas. O *Diário* foi todo escrito a máquina em laudas avulsas.

<sup>3</sup> *ABC ou Abecedário da Guerra (Kriegsfibel)* é uma espécie de atlas fotográfico da guerra, publicado em 1955 pelas edições Eulenspiegel. Sobre ele, escreve Didi-Huberman: “Es un extraño y fascinante, a menudo olvidado en las biografías y bibliografías brechtianas. Parece empezar –o volver a empezar de la A a la Z– exactamente ahí donde, en 1955, acaba el *Diario de trabajo*, del que se podría considerar como una suspensión a la vez lírica y fotográfica. Su estructura general parece seguir el desarrollo cronológico de la Segunda Guerra Mundial –Guerra de España, guerra de conquista de Europa, denuncia de los principales responsables nazis, extensión imperialista de la guerra, contraofensiva de los Aliados, retorno de los prisioneros–, aunque el montaje sea, en el detalle, mucho más complejo y sutil. Se puede decir que su composición empezó en 1940, precisamente en la época en que Brecht confiaba a su *Diario de trabajo* que, en el ‘intermedio’ impuesto por el exilio, no servía más que recortar imágenes de prensa y componer algunos ‘pequeños epigramas’ de cuatro versos” (2008, p. 37-38).



Figura 1



Figura 2

A segunda imagem, atravessada pela memória gestual que tratamos aqui faz lembrar os gestos da bailarina norte-americana Isadora Duncan que se interessou avidamente pelos movimentos<sup>4</sup> corporais oriundos da Antigüidade. Isadora propôs em sua dança o resgate do universo artístico da Antigüidade Grega e chegou a visitar o Brasil, em 1917, para apresentar-se no Rio de Janeiro. As fotos em questão mostram que não foi somente a bailarina – embora ela tenha sido a mais conhecida –, que celebrou o universo da antigüidade clássica com o objetivo de fazer dela um modelo para uma sociedade brasileira moderna.

Há um momento específico em que o exotismo pagão é levado para as ruas de Curitiba. Era setembro de 1911: “A cidade levantou-se de entusiasmo sem precedente”, lembraria o crítico Andrade Muricy, em seu livro de memórias *O Símbolo à sombra das araucárias* (1976). O poeta Emiliano Pernetta foi coroado em pleno Passeio Público. A coroação de poetas, típica na antiga Grécia, e que seria

---

<sup>4</sup> Não seria fortuito lembrar que movimentos semelhantes chamaram a atenção do historiador da arte Aby Warburg. Em 1893, no mesmo período em que Dario já estava interessado no ressurgimento da Grécia em Curitiba, o historiador alemão escreve “O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli”, estudo que investigava as representações da Antigüidade no primeiro Renascimento italiano. Nele, o historiador da arte se propõe a comparar os conhecidos quadros mitológicos de Sandro Botticelli às representações equivalentes da literatura poética e teórico-artística contemporânea. Isso com o objetivo de estudar os aspectos da Antigüidade que interessaram a Botticelli e a outros artistas do Renascimento. O elemento dos quadros que chama a atenção de Warburg (2005) é principalmente o movimento dos cabelos e da roupa das personagens, que se caracterizam a partir de representações da Antigüidade e de textos literários em que sobreviveram tais representações. Para isso, Warburg resgata uma passagem do texto em que Poliziano, na sua *História da Literatura Italiana*, descreve o nascimento de Vênus, tal como aparece no quadro de Botticelli. Poliziano, que fora amigo de Lorenzo de Medici, havia tomado um hino homérico como base para a sua caracterização. Warburg compara a descrição de Poliziano com um hino homérico para demonstrar que a idéia do movimento sobrevive no texto florentino e por sua vez na pintura de Botticelli. Em ambos, Vênus emerge do mar e é tocada pelo sopro de Zéfiro, sendo recebida pelas deusas das estações. Curiosamente, os movimentos do vento, dos cabelos e das vestimentas são valorizados por todas as representações elencadas. Seguindo os passos de Burckhardt, Warburg acreditava que o Renascimento buscara na Antigüidade pagã um modelo de cultura que transcendia o cristianismo medieval e desenvolvesse uma experiência global diferente daquela expressada pelas sociedades urbanas e mercantilistas. A “volta à vida do antigo”, como José Emilio Burucúa tratou a obra de Warburg, foi o tema central nos textos do historiador. Os movimentos da ninfa, seus cabelos e vestimentas, formaram “um signo privilegiado e manifesto da vitalidade pagã” (BURUCÚA, 2007, p. 15), que tinha sido obliterada e esquecida durante séculos de civilização.

resgatada na Idade Média e na Renascença, reuniu uma multidão de curitibanos entusiasmados em torno daquele que mais tarde seria tratado por Dalton Trevisan, na revista modernista Joaquim, como um poeta medíocre. Pernetá recusou os excessos. Não aceitou chegar ao local, triunfalmente, de barco, pelo Rio Belém, afluente do Iguaçú, que banha o jardim. Cruzou a ponta em direção à ilha e ao pronaus nela construído, e ouviu o discurso de Dario Vellozo. Tal acontecimento foi no mínimo curioso. E não é o único que marcou a cidade.

Além da coroação de Emiliano Pernetá, houve também a Festa da Primavera, idealizada por Dario, no mesmo ano. O evento é sintomático no que se refere à sobrevivência do paganismo, já que não se tratava apenas de uma festa, mas de uma celebração em que os participantes deveriam “encarnar” personagens da mitologia grega, tal como os helenos e as musas, trajando-se com vestimentas características.<sup>5</sup> Esses eventos não estavam desvinculados das concepções literárias que pautavam a produção dos simbolistas, e mais especialmente de Dario Vellozo. Anos antes das festas, ele já estava contagiado pelo universo pagão. No texto “Neo-Pitagóricos”, de 1911, escrito dois anos depois da fundação do Instituto Neo-Pitagórico,<sup>6</sup> o poeta comenta o ressurgimento da Grécia em Curitiba: “Regresso a Hélade? Sim, divino Platão, quanto possível. Não recopiar cenas, e paisagens, e aspecto do viver extinto; mas pela serena sabedoria dos Gênios inexcedidos, corrigindo os rumos alucinantes dos pigmeus azafamados” (1969, p. 314). O assunto é recorrente em vários de seus textos. Em 1906, no artigo intitulado “Vespertino”, Dario refere-se a Curitiba, como a “terra que, à luz de ouro dos crepúsculos, lembra a Hélade pagã, e as odes de Píndaro, e as canções de Anacreonte. (...) a Hélade volverá em seus mais lindos aspectos. O Brasil será a Grécia da Humanidade futura; possa Curitiba ser a sua Atenas” (1969, p. 319). As passagens ilustram o entusiasmo no qual um dos fomentadores do Simbolismo no Paraná mergulhou durante algumas décadas. O mito, neste caso, não representava apenas uma nostalgia, um mero devaneio do imaginário, mas a potencialização de um Mito que se traduzia numa práxis, a do Ritual que o reatualizava, tal como tratou Roger Bastide, nas suas reflexões sobre a contramodernidade, em *O Sagrado Selvagem* (2006, p. 205). Aliás, Bastide demonstrou grande interesse pelo advento do Simbolismo no sul do Brasil, chegando a produzir um interessante ensaio sobre a obra de Cruz e Sousa.<sup>7</sup>

Mas de que ritual tratamos aqui? Um ritual que não ficou circunscrito ao cerimo-

---

<sup>5</sup> A fotógrafa Júlia Wanderley, uma das primeiras da cidade, registrou o desfile da Festa da Primavera, na rua XV de Novembro.

<sup>6</sup> A meta do Instituto é realizar a fraternidade pitagórica. Foi inspirado na organização e princípios da Escola de Crótona. Segundo Dario Vellozo, o Neo-Pitagórico, agindo nos planos da atividade humana, “(...) deve sempre apresentar-se como incorruptível irradiador de Virtudes, pela palavra e pelo exemplo pugnando pela Verdade e pela Justiça” (1969, p. 40). Seus princípios fundamentais são: a amizade, por base; o estudo, por norma; e o altruísmo, por fim. Uma espécie de frateria destinada ao estudo, ao desenvolvimento das faculdades superiores do ser, tendo como base fundamental os Versos de Ouro de Pitágoras.

<sup>7</sup> Refiro-me a “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, publicado em *A Poesia Afro-Brasileira* (1943), e que pode ser encontrado no livro *Cruz e Sousa* (1979), uma coletânea de textos organizada por Afrânio Coutinho para a coleção *Fortuna Crítica*, da editora *Civilização Brasileira*, em convênio com o Instituto Nacional do Livro.

nial místico-esotérico que levaria Dario Vellozo a edificar o Templo das Musas, nem se restringiu aos desfiles das Festas da Primavera, em que o poeta-mago escandalizaria a provinciana Curitiba da Belle Époque, ao levar para as ruas um grupo de seguidores, todos trajados à moda helênica, entusiasmados com o curso dos acontecimentos.<sup>8</sup> Poderíamos falar de maneira mais precisa em um ritual que se estendeu para a poesia e que teve como objetivo no desenrolar desse fio de Ariadne o renascimento do paganismo como um dos acontecimentos mais curiosos no cenário paranaense. Importante lembrar que o Simbolismo que Dario fomentou em Curitiba não foi necessariamente uma escola literária, mas sim uma “ecologia cultural”, no dizer de Paulo Leminski,<sup>9</sup> e um ambiente propício para a investigação do verso. Um dos admiradores de Dario e que posteriormente seria um dos principais pesquisadores do simbolismo no Brasil foi Andrade Muricy, que resgatou a sua trajetória no Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro e no livro *O Símbolo, à Sombra das Araucárias*:

*Dario Vellozo foi o deus ex machina dessa féerie neo-helênica. Com um presságio que nos parecia (éramos, então, adolescentes) taumatúrgico. Tirou de sua imaginação aquela realidade-de-arte (que não é bem a realidade de vida), a qual durou até os começos da grande guerra de 1914-18. Como perante toda realidade de arte, houve, da parte daqueles que tinham o espírito fechado ao júbilo da poesia, sorrisos e muitas vezes manifestações de franca antipatia. (MURICY, 1976, p. 215)*

Andrade Muricy observa que a formação do simbolismo do Paraná recebeu grandes subsídios do Esoterismo. Nesse contexto, Dario Vellozo foi aquele que mais se inebriou por essa “misticidade obscura”, que esteve muito em voga no Romantismo francês oitocentista, e que resgatou uma determinada alquimia medieval. Se no início da produção de Dario predominou uma luta espiritual íntima, num segundo momento as questões esotéricas passaram a ser o seu foco central. Ao

---

<sup>8</sup> Brito Broca, em *Vida Literária no Brasil – 1900*, observa o fato de que a Grécia triunfou plenamente nas nossas letras até 1914, pelo menos: “Alguns citavam-na a cada passo, porque realmente lhe conheciam a história e freqüentavam os mestres da antigüidade clássica; outros helenizavam de oitava, porque ninguém podia considerar-se verdadeiramente culto, se não falasse em Heitor, Ajax e no cerco de Tróia” (1960, p. 102). No seu dizer, Coelho Neto foi um dos maiores responsáveis pela propagação dessa “mania”. João do Rio também é lembrado como um dos escritores interessados, citando a todo o momento Sófocles, Eurípides, as eumênides etc. Bilac teria sido também um dos principais entusiastas não apenas na poesia, mas em suas crônicas sobre o futebol, um esporte que se destacava à medida que se tornava conhecido no início do século XX. Brito Broca também observa a outra face da mesma questão. A mania da Grécia era um meio, muitas vezes inconsciente, de muitos intelectuais brasileiros reagirem contra a mestiçagem, vista como um fator de decadência, inclusive por movimentos científicos, como o da Escola de Recife. Ela seria um dos motivos do empenho em se adotar uma postura nostálgica como um meio de fugir dessa triste realidade. Figuras como Graça Aranha, Monteiro Lobato, Joaquim Nabuco e Afrânio Peixoto figuram entre aqueles que, em um ou outro momento, viram na mestiçagem um fator de fraqueza da nação. Contra essa fraqueza, a Grécia, um padrão de beleza e progresso. Uma das figuras lembradas por Brito Broca, referente ao interesse no helenismo no início do século XX, é justamente Dario Vellozo. No entanto, parece-me que Dario não se enquadra no quadro apresentado anteriormente sobre o repúdio da mestiçagem. Seu interesse era tangenciado principalmente pelas questões filosóficas; não era um escape para preconceitos em relação à mistura de raças. Prefiro pensar que Dario recorre ao mito, talvez inconsciente, para devolver potência à sua linguagem, no sentido baudelaireano, em que o herói tem pretensão de recuperar mito.

<sup>9</sup> O texto a que me refiro, “O Templo de Dario: Um poema de pé, um poema de pedra”, foi escrito por Paulo Leminski na década de 70 e permanece inédito.

lado das questões místicas, o renascimento da cultura da idéia, Grécia em Curitiba: "A atitude de Dario Vellozo, na nova-Hélade, representou arrebatamento divinatório, deliciada busca de uma realidade sonhada, e por fim dum parasobrenatural; mas ativo, para agir, influir" (MURICY, 1976, p. 242). No entanto, esse renascimento não deve ser lido apenas como o resultado da repetição de motivos, cenas, e formas gregas em geral. Cabe ler esse acontecimento de uma maneira dialética, por um viés que o intérprete como uma tentativa de devolver potência ao mito, e não de permanecer encarcerado nos grilhões de uma tradição:

*Os acessórios decorativos, tomados à Hélade e ao Esoterismo não se servia deles para a pintura de painéis estáticos, à Puvís de Chavannes, menos ainda para frisos e estátuas, baixos-relevos didático-descritivos, à Leconte de Lisle ou à Heredia. Eram-lhe acicate para a vida imaginativa, e, comprovou-o, como sua imediata, apaixonada tentativa de projeção no mundo da objetividade. (MURICY, 1976, p. 244)*

## **2. Neo-paganismo e Poesia**

Susana Scramim, no texto "Poesia do presente ou a experiência do fazer-se coisa em 'As Flores do Mal', de Marcos Siscar", observa que a poesia simbolista substitui o sujeito ensimesmado e a manipulação pura e simples dos objetos pelas correspondências misteriosas entre as coisas como "tentativa de produzir ainda literatura em tempos de pós-literatura, ou melhor, de produzir uma experiência poética no âmbito de uma poesia que perdeu o seu poder individual" (SCRAMIM, 2008, p. 311). Fundamentando sua argumentação a partir das reflexões levantadas por Roger Caillois, em *Paris Mito Moderno*, Scramim levanta a questão de que a partir do século XIX, a literatura individual dá lugar a uma experiência coletiva fundada em simpatias pessoais e afinidades de tendências. O individual cede espaço ao coletivo, elemento caracterizador do mito. Este, por sua vez, perde seu poder moral de constrangimento, transformando-se assim em literatura. Poderíamos concordar com o fato de que a poesia simbolista foi uma tentativa de, em tempos de pós-literatura, fazer a própria poesia continuar existindo. A despersonalização da poesia, que seria uma das características da poesia moderna, tal como Friedrich observou em Baudelaire, equivaleria ao gesto do poeta que abre mão da própria idéia de literatura em prol de uma poesia que se fez coisa. Se de um lado encontramos Rimbaud desistindo da poesia para proclamar a vida poética, do outro encontramos um poeta como Jonas da Silva, que abre mão da própria cabeça, tal como ilustra no poema sobre Salomé, e Dario Vellozo, em um gesto de transmutação da literatura em magia, ou ainda quando trata da poesia como neurose, em *Alma Penitente*. Didi-Huberman chama a atenção para o fato que o abandono da poesia por Rimbaud se dá menos pelo sentido de revolta que por uma lógica interna de uma iluminação que se processa como uma enorme rede de imagens, "(...) es menos un asunto de expresión artística, que de un conocimiento histórico e filosófico particular" (2008, p. 294).

Essa não-literatura, praticada pelos poetas do final do século XIX pode ser relacionada com a literatura do presente. É o que Scramim propõe ao ler *As Flo-*



res do Mal, de Marcos Siscar. O que estaria em jogo aqui é o aspecto sacrificial da arte, “um sacrifício que abre mão da redenção, da restauração da honra e da despossessão como prova de amor, para, em direção oposta, afirmar a necessidade de possuir ou buscar a possessão de sua própria morte, um possuir para despossuir” (2008, p. 316). Um caso típico de possessão pagã. Mario Perniola escreve que a experiência da possessão parece ser extraordinariamente similar à do escritor, do pensador, do artista, que “se converte em nada para deixar espaço ao enigma da escritura, do pensamento, da arte” (2003, p. 67). As causas do retorno do paganismo, segundo Perniola, são variadas. Estariam ligadas primeiramente ao interesse por um mundo perdido e pela sobrevivência de concepções de mundo e de estruturas sociais que parecem destinadas a desaparecer devido ao avanço irrefreável da técnica. Por outro lado, parece estar ligado ao contato cada vez mais próximo do observador ocidental com as culturas pagãs. Por último, parece ser também a consequência de uma crise metafísico-teológica, que abre campo para perspectivas pluralistas. Uma crise bem observada por teóricos como Nietzsche, Bataille, Jung, entre outros. Esse “renascimento” não deve ser visto como um mero interesse pelo exótico que o paganismo pode suscitar. Até porque a partir do momento em que se levar a sério a cultura pagã, ela deixará de ser interpretada como irracional, podendo-se assim descobrir “a obra de uma lógica que não é em absoluto primitiva, porém, pelo contrário, cheia de sutilezas e de incríveis finezas” (PERNIOLA, 2003, p. 69). É o que Aby Warburg percebe quando trava contato com os índios Pueblo, no Novo México, em 1895, e relata na sua conferência O Ritual da Serpente, proferida na clínica de Kreuzlinger, dirigida a internos e médicos. Warburg estava convencido de que o pensamento primitivo, pelo menos no caso dos índios Pueblo, respondia a uma lógica própria, distinta da lógica científica, mas igualmente válida:

*Tal coexistencia de la civilización lógica con una causalidad mágico-fantástica, revela el singular estado de hibridación y transición en el que se encuentran los pueblo. Ellos no son hombres de todo primitivos, que dependen sólo de sus sentidos, y para los cuales no existe una actividad referida al futuro; pero tampoco son como el europeo, que confía su porvenir a la tecnología y a las leyes mecánicas u orgánicas. Los pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre racional, se sitúa el hombre de las interconexiones simbólicas. (WARBURG, 2008, p. 27)*

O que interessava a Aby Warburg, como historiador cultural, na sua pesquisa sobre os índios Pueblo era que, em um país que fez da cultura técnica uma admirável arma de precisão a serviço do intelecto, sobrevivia uma cultura primitiva e pagã, que poderia, equivocadamente, ser interpretada como um sintoma de “atraso”. Warburg estava se referindo à adoração do universo por meio da dança com máscaras de fenômenos naturais, animais e plantas, a que os índios atribuíam vida anímica. O historiador enfocou o estudo da concepção pagã de mundo, tal como persistia entre os índios Pueblo, como parâmetro de evolução humana

que transcorre do paganismo primitivo à modernidade, passando pelo paganismo da Antiguidade Clássica. Nota-se que essas questões não estão de todo distantes do poeta brasileiro Dario Vellozo.

As práticas mágicas, que fundariam a religião indígena, não só dos índios Pueblo, mas de grande parte das sociedades pré-tecnológicas, surgiram a partir da falta de água e da conseqüente necessidade do homem dominar os problemas impostos pela natureza. Mas não é apenas na dança com máscaras que o simbolismo religioso da tribo aparece. As cerâmicas produzidas pela comunidade pré-tecnológica traduzem as suas concepções cosmogônicas. Warburg relata ter recebido de um dos índios um desenho que representa um elemento básico da cosmologia dos Oraibi, o universo concebido como uma grande casa. O demônio que nela surge é representado com uma serpente. No entanto, e é importante ressaltar, a cultura dos índios Pueblo não figura a Warburg apenas como preenchida de magia e destituída de técnica.

Roger Bastide, em *O Sagrado Selvagem* (2006), observa que a modernidade está ligada a uma certa idéia de progresso. Como esse progresso não trouxe felicidade, surge uma contramodernidade, interessada no ressurgimento de formas arcaicas de existência que invertem de ponta a ponta as "formas contemporâneas do ser" (2006, p. 204). Não seria esse o caso da valorização do mito tanto em Baudelaire, quanto em Dario Vellozo? Vale lembrar que em pleno século XX, um exemplo dessa contramodernidade é a construção da Nova Krótona, na cidade de Rio Negro, uma comunidade micromilenarista construída por Dario Vellozo, e que não progrediu devido ao estopim da Guerra do Contestado. O que vai definir a contramodernidade é a "vontade de voltar da mera instituição de compensação para o legítimo Mito" (BASTIDE, 2006, p. 205). O que estaria em jogo aqui é a negação da Sociedade Industrial ou a Sociedade de Consumo. Mas não podemos esquecer que, para Baudelaire, a questão é mais complexa, não se traduzindo apenas como uma negação do estado da mercadoria. Giorgio Agamben lembra que Baudelaire aprova as características que a mercadorização imprime no objeto e está consciente do "poder que os mesmos deveriam exercer fatalmente sobre a obra de arte; mas ao mesmo tempo, quer subtraí-los à tirania do econômico e à ideologia do progresso" (AGAMBEN, 2007, p.75). O poeta das Flores do Mal transformaria, assim, a obra de arte em mercadoria e em fetiche. No entanto, a mercadorização absoluta da obra de arte levaria à mais radical abolição da própria mercadoria. O choc estaria na raiz do trabalho artístico. Graças a ele, a arte poderia sobreviver na era da civilização industrial. Com isso Baudelaire instaura um novo valor e uma nova autoridade ao objeto artístico.

### **3. Memória e História**

Se estar na história é estar atravessado por uma memória, devemos considerar que a imagem deve ser pensada como uma construção da memória. Esse é o interesse de um crítico como Raul Antelo, ao observar que as imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, "sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espa-



ço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário” (ANTELO, 2004, p. 9). Para essa concepção rememorativa da história, as imagens criam, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é característico, “determinadas circulações e intricações de tempo, intervalos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria” (ANTELO, 2004, p. 9-10). Ainda acompanhando o raciocínio de Raul Antelo, perceberemos que o conceito de sobrevivência, central na teoria de Warburg, e que foi desenvolvido previamente por Edward Tylor, nos fornece uma saída para o impasse do presente, e as fórmulas do passado, tocadas pela fórmula do pathos, pathosformel, “ainda podem ser equacionadas como problema” (2004, p. 10-11).

Curiosamente, um dos primeiros poemas de Dario, datado dos últimos anos do século XIX, ao falar sobre a musa da trança loura, recorre à imagem de Vênus:

*Musa de loura trança...Trança loura!  
No magismo aromal da primavera;  
Vênus-Urânia que fulgura e doura,  
As mãos ebúrneas a armilar esfera.  
(VELLOZO, 1969a, p. 14)*

Numa das estrofes do poema “Renascença”, atenta para o resgate do paganismo no Renascimento, tal como Aby Warburg em seus ensaios:

*Estetas, renascei em cânticos e preces!  
Ceres, semearás o ouro de tuas messes,  
- Vênus - no céu azul da Hélade pagã.  
(VELLOZO, 1969a, p. 91)*

Vejamos outros fragmentos:

*Paredra*

*Vênus pagã, olhos de setestrela,  
A cabeleira rútila fulgindo...  
Amei-te... Amor, nos olhos teus fulgindo,  
Volúpia; luz o sol de teu cabelo.  
(VELLOZO, 1969a, p. 272)*

*Lilith*

*E é tão gentil sucumbir à primavera  
De teus olhos de mar; de insondáveis arcanos,*

*Que, para entrar teu porto, ó Vênus! Em Citera,  
Quebro a ampulheta de meus anos.  
(VELLOZO, 1969a, p. 274)*

No poema intitulado "Paredra", é justamente o cabelo sensual de Vênus que chama a atenção do poeta. Neste caso, seu efeito de sentido, anacronicamente, acaba por associar-se à própria idéia de uma sobre-determinação de imagens, ou mesmo à assimilação de uma cultura estranha à do poeta. Caso semelhante é o do poema "Lilith", que reconstitui a cultura dos incas, associando Vênus à personagem da mitologia latino-americana (pré-hispânica). Todos os exemplos poderiam ser lidos como emblema do renascimento que tratamos no texto. Um renascimento, no entanto, que deve ser tratado com cautela, já que a imagem que ressurgue sobrevive como ruína, para usar um termo benjaminiano, assim como o simbolismo do Paraná sobreviveu numa determinada linhagem da poesia paranaense contemporânea, como nos trabalhos de Ricardo Corona, Josely Vianna Baptista e Paulo Leminski, que por sinal, se interessou profundamente por Dario, chegando a posar para foto, trajando toga helênica, nas escadas do Templo das Musas. A valorização dessas imagens constitui-se como uma espécie de ritual órfico que se desloca para a poesia à medida que os movimentos da Hélade tocam uma determinada proposta literária. O que se destacaria nessa polarização é uma espécie de pathos da Antigüidade, que se reatualiza nos gestos de Dario.

De certa maneira, é o que Didi-Huberman percebe em Brecht. Em 5 de abril de 1942, Brecht anota em seu Diário de Trabalho a impotência que sente, como produtor de palavras líricas, diante da guerra: "ese tipo de poesía es como una botella al mar" (BRECHT apud DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 195). Debaxo dessa frase, Brecht inseriu uma fotografia de duas mulheres desesperadas diante dos cadáveres de seus filhos mortos, em Singapura, depois do bombardeio de 7 de dezembro de 1941 (fig.3). Didi-Huberman chama a atenção para esse grito prolongado que vai reaparecer em uma cena (fig.4) da peça teatral Mãe Coragem:

Entonces se entiende hasta qué punto Brecht debió fijar su atención sobre el problema –antropológico, estético, político– de la memoria de los gestos. Así como se inventa una "dramaturgia no aristotélica" recurriendo a la epopeya, género griego más antiguo que la guerra presente como una mesa de montaje, un atlas donde localizar y reconstruir los movimientos geográficos e históricos del gesto y del afecto humanos políticamente suscitados en el cuerpo de cada uno. Sin saber nada, según parece, de las nociones introducidas por Aby Warburg en historia del arte, Brecht trazó, en su Arbeitsjournal, en la Kriegsfiel y en los Modellbücher dramáturgicos, toda una red de "fórmulas patéticas" (Pathosformeln) donde el dolor de una Indonesia en 1941 podía apelar al gestus físico de Madre Coraje, y todo esto a través del desvío –anacrónico, no hace falta decirlo– de una reflexión sobre las relaciones entre el género trágico y género épico, reflexión central en una obra de teatro como Antígona o un poema como La Medea de Lodz. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 198)

*O que estaria em questão aqui é a memória dos sofrimentos padecidos, que aparece em Brecht sob a estola da guerra. Benjamin (1994), em "Sobre o Conceito da História", dizia que o pensador e o historiador têm como função política a utilização da memória como "advertência de incêndios futuros". Para Brecht, nos diz Didi-Huberman, o poeta e o dramaturgo devem colocar em cena "a imaginação dos sofrimentos futuros"*

sobre a base de uma "memória dos sofrimentos padecidos" (2008, p. 195). Nesse sentido, as montagens anacrônicas de *Kriegsfibel* e do *Diário de Trabalho*, de Brecht, estariam destinadas a retomar o enfoque teatral e lírico da dor do mundo. O mesmo teor patético que Didi-Huberman encontra numa das chapas de *Kriegsfibel*, ao se referir ao bombardeio de Singapura, e que sobrevive em *Mãe Coragem*, ele encontra em uma outra foto-montagem (fig. 5), em que aparece uma mãe russa que, ao identificar o filho morto entre os cadáveres, abre os braços em forma de cruz: "La mujer rusa que abre los brazos en cruz ante el cadáver de su hijo acribillado está Ella misma atravesada, conscientemente o no, por la memoria gestual, cultural y cultural de la Pietà, ya sea como rito católico u ortodoxo" (DIDI-HUBERMANN, 2008, p. 208). Sob esse ponto de vista, estar na história, significa necessariamente estar atravessado pela memória.

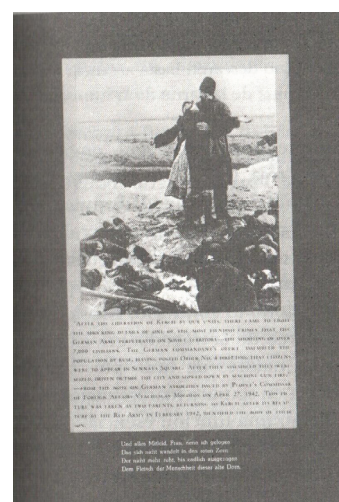
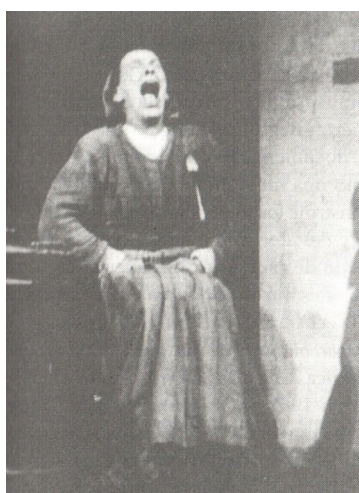
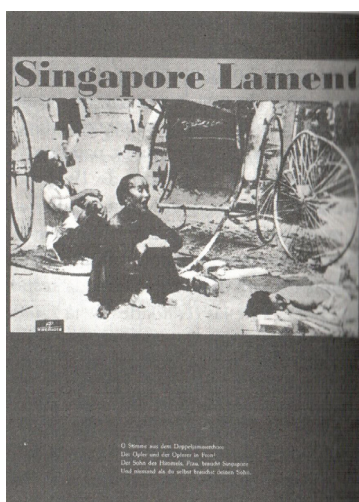


Figura 3 - Montagem de Bertolt Brecht (1955), em *Diário de Trabalho*: placa 39.

Figura 4 - cena da peça *Mãe Coragem* (1949).

Figura 5 - Montagem de Bertolt Brecht (1955), em *Diário de Trabalho*: placa 59.

Há um conto de Dario Vellozo que pode nos ajudar a entender melhor a "memória dos sofrimentos padecidos" de que nos fala Didi-Huberman sobre Brecht. Em 1895, Dario escreve um texto que posteriormente é publicado em *Esquifes*: "Sonho de um espectro", que reflete a linguagem decadentista e melancólica, predominante nos seus textos do final do século XIX. Nele, é narrado o devaneio de um morto ou de alguém que sonha estar morto, e que espera o momento das exéquias:

*Nave em trevas. Hirto meu corpo, estendido horizontalmente no esquife de pinho - cílios cerrados na álgida imobilidade insensível da Inércia, - amortalhado para os secretos esponsais do Túmulo, aguardava, na inconsciência estéril de cadáver, a derradeira jornada para a lúrida retorta da Terra. (VELLOZO, 1969, p. 80)*

Nada se sabe ainda desse narrador. O espectro sente estar em um templo. No altar-mor, percebe, para além dos "renques severos de castiçais de prata", a Senhora das Dores, que fitava a abóboda azul da catedral majestosa, gotejando,

“nas faces cavadas pela angústia suprema de ausência eterna, a saudade pungentíssima do flagelado Filho morto cruelmente para a Humanidade sofredora” (VELLOZO, 1969, p. 80). A partir desse momento, o narrador começa a desfiar lembranças, paisagens da infância e também o amor por uma jovem chamada Raquel, cuja imagem formosíssima de apaixonada romântica, “assimilada satanicamente às heréticas energias da Carne, para a vigorosa resistência da Luxúria que enerva”, ficou-lhe para sempre algemada. O gesto final do conto, que talvez fosse melhor chamarmos de prosa poética, “ressuscita” todo um pathos da dor do mundo, tal como na peça Mãe Coragem, e nas fotomontagens de Brecht. A mãe que chora a morte do filho, e o segura em seus braços, tal como Pietà, aparece personificada na Senhora das Dores, do conto de Dario. O que fala aqui não é a fotografia das mães de Singapura, mas o gesto patético sobrevive. Com a diferença de que quem fala aqui é a morte. Vemos o gesto das mães que choram por meio dos olhos do filho morto. A primeira é Nossa Senhora, repetindo eternamente na imagem a angústia suprema da ausência do filho. A segunda é a mãe do narrador, não menos desesperada que a primeira: “Depois, senti-me flutuando, numa imponderabilidade intangível de Fluido inteligente... Mísera mulher, desgredada, soluçava amplexada a um álgido corpo inerme, de tuberculoso... Minha Mãe beijava o meu cadáver” (VELLOZO, 1969, p. 84). O texto, atravessado por uma memória universal da dor, mais do que contar, remonta a história por meio de um choque de imagens. É por isso que Didi-Huberman recorre a Aby Warburg, em *Quando las imágenes toman posición*. O *Diário de Trabalho* e o *Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht, servem aos propósitos de leitura do filósofo francês, que lê essas experimentações como uma “gigantesca montagem” de textos variados e imagens heterogêneas que não apenas desorientam os textos, mas principalmente os tempos. Assim como a poesia, as montagens de Brecht nos mostram que talvez as coisas não sejam o que são.

Nesse sentido, os gestos de Dario e da “ecologia cultural” que tratamos aqui se constituem a partir de uma bipolarização entre repetição e corte; ritornelo e diferença, arquivo e memória; o que poderia ser lido também a partir de uma certa noção de traduzibilidade.



Figura 6 – Dario Vellozo com vestes helênicas

#### 4. Sobrevivência e sobre-vida

Walter Benjamin nos fala em *A Tarefa do Tradutor* na existência de uma maturação póstuma das palavras que já se fixaram (2001, p. 197). Se isso por um lado aponta para uma poética que mais tarde pode vir a soar como arcaica, ou seja, uma tendência de linguagem que parece ter se esgotado, por outro, parece também anunciar uma determinada “sobre-vida” da mesma poética. Pensar essa “sobre-vida” não significa pura e simplesmente buscar semelhanças entre a antiguidade clássica e a poesia de Dario Vellozo, nem entre a literatura do presente e o simbolismo da Belle Époque. Falamos de afinidades e não de semelhanças e uma afinidade não “implica necessariamente uma semelhança” (BENJAMIN, 2001, p. 197). O mesmo vale para a relação entre a poesia produzida por Dario Vellozo e o paganismo. Vale lembrar aqui do que nos fala Andrade Muricy sobre a Grécia de Dario: “(...) no caso, não se tratava da Hélade, porém de uma nova Hélade. Dario Vellozo, quando teve de optar, fê-lo em favor da ‘Grande Grécia’, do Sul da Itália; e foi uma ‘Nova Krótona’, pitagórica, que espiritualmente fundou” (MURICY, 1976, p. 217). Uma nova Hélade pode significar não somente o retorno da Hélade, mas o retorno com diferença: a mesma e outra Hélade. Trata-se de uma “tradução”, e uma tradução que reforça o “mesmo” e o “outro”, a repetição e a diferença, ou mesmo memória e esquecimento, e inevitavelmente uma “perda”. Susana Kampff Lages lê o texto “A tarefa do tradutor”, de Benjamin, como uma referência fundamental para “um tipo de reflexão que parte da aceitação da perda, secularmente pranteada, de uma origem estável e da impossibilidade de se entender a tradução em termos de uma recuperação racional de significados (LAGES, 2002, p. 169). A pesquisadora convida-nos a aceitar a dimensão da perda como fato constitutivo da leitura, “senhora e prisioneira de seu objeto”. Nesse sentido, o duplo sentido da palavra *Aufgabe*, em alemão, que pode significar tarefa e renúncia, implicaria a perda de algo, perda que se pode reconhecer, mas que não pode ser superada. Seria interessante contrapor o conceito de sobrevivência, tal como Aby Warburg



formula, à noção de sobre-vida, explorada por Walter Benjamin em vários textos, principalmente em "A tarefa do tradutor", escrito em 1921, e publicado pela primeira vez em 1923, para servir de prefácio a um conjunto de traduções de alguns poemas de *Tableaux Parisiens*, de Charles Baudelaire. A relação travada entre *Das Nachleben* warburgiana e *Das Fortleben* benjaminiana pode nos fornecer subsídio para uma leitura. Esse confronto, de início, parece apresentar consonâncias significativas, já que ambos os conceitos desenvolvem uma concepção de história semelhante, no entanto, há uma diferença que parece se constituir a partir do significado das duas expressões. Enquanto *Das Nachleben* representa a força vital de uma sobrevivência, *Das Fortleben* pressupõe a vida póstuma (sobre-vida), o que no contexto das investigações sobre tradução, em Benjamin, sugere a morte do original, processo de uma maturidade que terminou, já que a tradução pertence não à vida do original, mas à vida póstuma do original. Em ambos os casos, a questão do "sobre" parece se sobre-sair, já que se configura como uma espécie de suplemento capaz de criar uma cisão formadora de "constelações anacrônicas". Walter Benjamin coloca a questão da tradução a partir da noção de traduzibilidade, uma relação que deve ser pensada como uma relação de vida. A tradução é tomada como forma e a traduzibilidade como essencial a certas obras. Com isso Benjamin não está querendo dizer que a tradução seja essencial – pelo contrário, parece sugerir que é uma tarefa impossível – mas que "um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade" (BENJAMIN, 2001, p. 193). De qualquer forma, estamos ligados àquele "duplo desterro", de que nos fala Gagnebin, já que o original é sempre outro e a tradução deve se transformar numa "língua alheia" (GAGNEBIN, 2007, p. 24). Se, por um lado, a tradução é incapaz de significar algo para o original, por outro, na traduzibilidade encontra uma forma de "sobreviver". Ela não deriva tanto de sua vida "quando de sua sobrevivência" (BENJAMIN, 2001, p. 193). E se Benjamin está pensando a tradução a partir da idéia de vida é porque não é possível pensá-la à margem da história: "É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação" (BENJAMIN, 2001, p. 193). É nesse sentido que deveríamos entender a idéia de rememoração do passado em Benjamin, que não "recupera" o evento tal como foi, mas sim a sua "presentificação atualizadora e transformadora". O fato nos faz pensar na relação que poderia ser esboçada entre "vivência" e "sobrevivência" numa obra de arte: "A história das grandes obras conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração, na época do artista, e o período da continuação de sua vida, fundamentalmente eterna, nas gerações posteriores" (BENJAMIN, 2001, p. 193). É nesse ponto que podemos levar a idéia da traduzibilidade para o âmbito da história que propomos desenhar aqui. Se o paganismo da Antigüidade sobrevive na poesia de Dario e se a poesia de Dario de certa forma sobrevive na poesia do presente produzida no Paraná é porque a "continuação da vida", que recebe o nome de fama, nas palavras de Benjamin, abre ambas as obras ao anacronismo e nos permite pensar a poesia de Dario como possuidora de uma força capaz de interagir com outras forças, criando afecções, produzindo



efeitos de “sobre-vida”, que por sua vez transformam e são transformados ao longo da história. Assim, pelo olhar de Benjamin e também de Warburg instaura-se um olhar “dinâmico” sobre uma história “dinâmica”. É justamente essa dinamicidade que merece ser lida na poesia de Dario Vellozo e, conseqüentemente, na dialética por ela instaurada.

---

**Referências:**

- AGAMBEN, G. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANTELO, R. Potências da Imagem. Chapecó: Argos, 2004.
- BASTIDE, R. O Sagrado Selvagem e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1)
- \_\_\_\_\_. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, W. (org.). Clássicos da teoria da tradução, vol. 1: Alemão-Português. Florianópolis: NUT-UFSC, 2001. (p. 187-215).
- BROCA, B. Vida Literária no Brasil – 1900. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- BURUCÚA, J. E. Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- GAGNEBIN, J. M. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LAGES, Susana Kampf. Walter Benjamin: Tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.
- MURICY, A. O Símbolo: à sombra das araucárias (Memórias). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1976.
- PERNIOLA, M. Enigmas: Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte. Murcia: Cendeac, 2006.
- SCRAMIM, S. Poesia do presente ou a experiência do fazer-se coisa em As Flores do Mal, de Marcos Siscar. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. Subjetividades em devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008b.
- VELLOZO, D. Obras Completas I. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1969.
- \_\_\_\_\_. Obras Completas III. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1969a.
- WARBURG, A. El Ritual de la Serpiente. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- \_\_\_\_\_. Renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
-

**Title:**

The Memory of Gestures in the Symbolist Poetry of Dario Vellozo

**Abstract:**

If one considers that image is always already loaded with history, it is possible to note that the coming back of the same image in different conditions establishes a difference that gives it potency capable of situating it in a web, making it function both as a symptom, in face of an interruption in knowledge, and as knowledge, in face of an interruption of chaos. One can think of the Symbolist poetry. Symbolism was mostly kept at the margins of modernist critique. In Curitiba the occultist and Neopythagoric Dario Vellozo was one of its most important promoters. To build the Templo das Musas with the goal of reviving the cult to Pythagoras was only one of the strategies adopted in an attempt to create a cultural environment favorable to the rebirth of paganism in the context of the Belle Époque. Provocative attitudes as to parade by the city in Hellenic clothes turned Dario Vellozo a foreign body in the state Paraná. To perceive the survival of primordial forms of Greek culture in his poetry is the goal of the present work.

**Keywords:**

Dario Vellozo; Symbolism; survivals