BOLETIM DE PESQUISA NELIC

V° 10 - N° 15

2010.2

Artigos

MÁSCARAS CASMURRAS:
Reprodutibilidade, encanto, desencanto

Artur de Vargas Giorgi

DOI 10.5007/1984-784X.2010v10n15p92

Esquerda(s), estrelas

Uma compreensão da modernidade brasileira pode ser construída a partir da consideração da lógica da reprodutibilidade técnica e seus desdobramentos em diferentes aspectos da vida. Aqui, a imprensa torna-se um espaço privilegiado, sobretudo pelo crescente apelo (desde a virada do século) das imagens em suas páginas. Com o que uma análise mais detida de alguns registros iconográficos do jornal *Dom Casmurro* pode ser esclarecedora da relação da fotografia, do cinema, da publicidade ilustrada e do próprio periodismo de massas com a sensibilidade dos homens na modernidade[1].

[1] Valho-me nesta leitura de um recorte bem marcado: tive acesso apenas aos três primeiros anos desse hebdomadário sediado no Rio de Janeiro, 1937, 1938 e 1939. A consulta dos arquivos foi realizada no acervo do NELIC – Núcleo de Estudos Literários e Culturais –, no Centro de Comunicação e Expressão da UFSC. Contudo, recorro também aos livros *Na fogueira: memórias* (1998), de Joel Silveira, antigo colaborador do jornal, *Literatura em revista* (1984), de Raúl Antelo, e à tese de Maria de Fátima Fontes Piazza, *Os afrescos nos trópicos: Portinari e o Mecenato Capanema*, que, igualmente se valendo desses dois trabalhos, articula a leitura em que o *Dom Casmurro* e a revista *Diretrizes*, após a publicação, em 1940, de um número especial da *Revista Acadêmica* em homenagem ao pintor de Brodósqui, figuram como "palco da diatribe conhecida como 'portinarismo' *versus* 'antiportinarismo'" (2003, p. 236). Seguindo os rastros do nome Portinari e da polêmica em torno do seu "oficialismo", Maria de Fátima parece ter realizado uma leitura mais ampla do jornal, acompanhando edições posteriores a 1939. Creio que vale citar algumas das passagens da tese: "Esse hebdomadário teve como redatores-chefes Álvaro Moreyra, Marques Rebelo e Jorge Amado, entre agosto de 1939 a maio de 1940 [ainda que Marques Rebelo já figurasse

Fundado por Brício de Abreu e Álvaro Moreyra (lançado em 13 de maio de 1937, circulou até 1946), o hebdomadário carioca era considerado um jornal literário[2], publicação "de esquerda" no Estado Novo de Getúlio de Vargas[3]. E por isso foi um veículo que evidenciou as contradições e os embates de forças que delineavam o imaginário urbano, não apenas no que diz respeito à tensão entre diferentes orientações políticas em contexto repressor, mas igualmente no que tange ao confronto de concepções *da* e *para a* cultura, sendo, portanto, um dispositivo marcado das transformações ligadas às técnicas de reprodução e sua assimilação pela sociedade.

Em suas páginas, textos de renomados autores e a forte influência parisiense viviam lado a lado com a seção "Câmera", exclusivamente voltada a assuntos de cinema: o que estava em cartaz, a vida pessoal dos artistas, notícias de

nessa função em setembro de 1938]; as ilustrações estiveram a cargo de Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Jarbas Andréa, Percy Deane e Jacques Bertrand; e figuram no cabeçalho como secretários de redação Joel Silveira e Danilo Bastos. O jornalista Joel Silveira, ao rememorar sua passagem pelo semanário [em *Na fogueira: memórias*, de 1998], revelou o 'clima' de descontração da redação; a influência dos semanários franceses 'Gringoire' e 'Candide' nas chamadas 'Grandes Reportagens' que o 'Dom Casmurro' procurava imitar e nas traduções de textos extraídos de periódicos estrangeiros. [...] No hebdomadário 'Dom Casmurro' colaboravam muitos intelectuais, principalmente Aníbal Machado, Dante Costa, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Adalgisa Nery, Rachel de Queiroz, Rubem Braga, Sérgio Buarque de Holanda, Henrique Pongetti, Guilherme Figueiredo, Afonso Arinos de Melo Franco, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Pedro Calmon, Joel Silveira, Murilo Mendes, Osvaldo Orico, Azevedo Amaral, Jorge de Lima, Josué Montello, Jorge Amado, Genolino Amado, Mário Lago, Manoelito de Ornellas, Omer Mont'Alegre, Edith Mangarinos Torres, Wilson Louzada, Nelson Werneck Sodré e Orígenes Lessa. [...] O diretor do semanário, Brício de Abreu, tinha uma forte identificação com a cultura francesa, por isso dedicou-lhe um número especial (Ano I, n. 31, 23 dez. 1937) [...]." (PIAZZA, 2003, p. 236-238).

[2] Para Joel Silveira, "o único jornal literário do país" (1999, s/p), mas concorrente da *Revista Acadêmica*.

[3] Novamente de *Os afrescos nos trópicos: Portinari e o Mecenato Capanema*: "Tal qual a 'Revista Acadêmica', o semanário 'Dom Casmurro' posicionou-se como um periódico cultural, dando espaço ao mundo das letras e das artes. No 'Dom Casmurro', além de um artigo encomiástico ao Presidente da República por ocasião do seu natalício, assinado por Brício de Abreu, intitulado 'Nós e o aniversário do Presidente' (Ano II, n. 47, 21 abr. 1938), também constatou-se um ideólogo do Estado Novo, Azevedo Amaral, com um artigo 'O intelectual e o Estado Novo' (n. 41, 19 mar. 1938), o qual é caudatário da política estadonovista para com os intelectuais [...]. [...] Em ambas as revistas, encontram-se artigos que tinham como escopo explicar o projeto político estadonovista, como os acima citados e o publicado na 'Revista Acadêmica' 'Que é o Departamento Nacional de Propaganda?'. Como se viu, foi deste órgão de propaganda estatal que nasceu o 'todo-poderoso' DIP, o qual exerceu com 'mão-de-ferro' controle sobre a imprensa brasileira. 'Dom Casmurro' posicionava-se politicamente [ainda que, de 1937 a 1939, os editoriais de Brício de Abreu frisassem mais de uma vez a sua preocupação com a cultura e a classe intelectual, mais do que com a política propriamente dita e seus embates, postura confirmada por Joel Silveira em seu livro de memórias], quando publicou em 1937 o 'Manifesto dos Intelectuais': o primeiro, em maio, de apoio à candidatura de José Américo de Almeida à presidência da República [segundo Joel Silveira, a opção dos esquerdistas e liberais]; e o segundo, em setembro, em apoio ao povo espanhol contra as tropas do general Franco, que tinham protagonizado o bombardeio à cidade basca de Guernica, na Guerra Civil Espanhola. Aqui, cabe explicar que tanto 'Dom Casmurro' quanto a 'Revista Acadêmica' estavam em dissonância com o projeto político do Estado Novo [...]" (PIAZZA, 2003, p. 240-241). Com o que vemos como no jornal se arma a complexidade das relações entre política e cultura nos anos 30-40. Em uma nota de *Literatura em revista*, diz Raúl Antelo: "o hebdomadário *Dom Casmurro*, apesar de fama e fachada 'subversivas' para a época, empenhou-se como poucos na defesa de iniciativas getulistas" (1984, p. 89).

Hollywood etc. Um contato que logo em um primeiro momento é significativo: se o objetivo era manter uma publicação com uma orientação "de esquerda" que visasse à conscientização da população brasileira, no plano das imagens ligadas à arte cinematográfica, o privilégio, no entanto, era concedido à indústria norteamericana, sempre referência ou objeto central; no plano das demais artes (teatro, literatura, pintura etc.), o nacional era pautado ou vivia sob a sombra da produção cultural francesa e suas reverberações; entre os dois pólos, crônicas, reportagens, "notícias" da semana, esporte, colunas de costumes e tendências da moda – isto é, sob estes aspectos, é possível dizer que há nesse jornal literário, concomitantemente, a aproximação dos mesmos dispositivos em seu convencionalismo "alienante" e certo distanciamento em relação a propostas que se digam de cerne "revolucionário" ou de "esclarecimento da população"[4]. De modo que, nesses termos, nas páginas do jornal estão colocadas, simultaneamente, as tensões e as imbricações existentes no período entre as inclinações elitistas do modernismo ligado às influências

[4] Obviamente, não podemos esquecer que, em semelhantes condições de repressão, a regra de sobrevivência é amenizar a crítica, disfarçá-la ou posicioná-la "estrategicamente". Em *Na fogueira: memórias* (1998), Joel Silveira narra como o autoritarismo do Estado Novo afetou diretamente o *Dom Casmurro*. E é significativa, nesse sentido, a seguinte fala de Brício de Abreu, reproduzida no livro, a respeito das novas condições de trabalho na redação: "– Estou voltando lá do DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda, qualificado no livro como uma 'cópia fiel do Ministério della Coltura Populare de Mussolini, Il Duce italiano' (p. 177)]. Pois o filho da puta do Lourival [Fontes, encarregado do DIP] nem me recebeu, tampouco o Júlio Barata, que só faltou me bater com a porta na cara e mandou me dizer pelo contínuo que eu fosse procurar o Licurgo Costa. Vejam só, logo o Licurgo, aquele capacho, um merdinha que mal sabe soletrar. Encontrei-o pomposamente instalado no gabinete do líder da Minoria e o calhorda não teve meias-palavras. Me recebeu como se não me conhecesse, como se até bem pouco tempo não viesse me pedindo entradas para o teatro, e foi dando as ordens: o 'Casmurro' não pode falar disso e daquilo, não pode escrever sobre tal e qual, nada de crítica, por mais leve, ao atual governo e seus maiorais. Manifestos, a não ser os de apoio ao Estado Novo e a Getúlio, estavam fora de questão, como também entrevista com qualquer escritor ou político que já não esteja rezando pela cartilha do ditador. Como vocês sabem, o papel é agora controlado pelo DIP. Se eles se chatearam com qualquer coisa que o 'Casmurro' tenha publicado, começam reduzindo a cota a que tenho direito. Por exemplo: se preciso de vinte bobinas, eles só me darão dez ou cinco. E para 'crime' mais grave, da espécie dos que já citei, o castigo definitivo: o jornal ficará sem papel o que significa deixar de circular. Preciso dizer mais?" (SILVEIRA, 1998, p. 178-179). Mas, além do *Dom Casmurro* – que, é claro, fez suas concessões – também a *Revista Acadêmica* e a *Diretrizes* servem de exemplo do tipo de "adaptação" que era exigida dos jornais e das revistas. Sobre a primeira, escreve Maria de Fátima Fontes Piazza, citando diretamente as palavras de D. Yeda Braga Miranda, viúva de Murilo Miranda: "Durante o Estado Novo, a pressão era muito grande. Mas como uma revista de esquerda conseguiu sobreviver? Conseguiu sobreviver porque, quando a repressão apertou muito, Murilo aí começou a fazer aqueles números de homenagem, para despistar e mesmo para sobreviver, principalmente para sobreviver. Então o primeiro número desta fase que ele fez foi justamente o de Portinari que o Estado Novo e o DIP estavam apoiando [...]" (RIBEIRO *apud* PIAZZA, 2003, p. 233). Já sobre a segunda, diz novamente Joel Silveira, agora em entrevista de 1999: "Em 1944, eu já trabalhava num semanário de Samuel Wainer, *Diretrizes*, que era um dos poucos que faziam restrições a Vargas dentro da medida do possível. A maneira de 'beliscar' – digamos assim – o Estado Novo era escrever sobre os Estados Unidos, democracia americana, material que a embaixada americana mandava. O leitor era inteligente e percebia logo a intenção da revista" (1999, s/p).

francesas e o crescente alcance proporcionado pelo periodismo popular e pelas expressões artísticas "modernas" (o cinema, a fotografia, a propaganda) de moldes norteamericanos; ou ainda, no plano que talvez se diga estritamente "ideológico", estão as tensões e os enleios entre o ideal de massas capitalista e o ideal democrático do socialismo – ambos "ideais" situados no terreno incerto policiado por Getúlio Vargas.

Se o tempo iria mostrar qual das duas forças prevaleceria, não o faria sem deixar uma advertência, sem indicar o paradoxo que se mantém entre ambos os sistemas de governo: "the historical experiment of socialism was so deeply rooted in the Western modernizing tradition that its defeat cannot but place the whole Western narrative into question", afirma Susan Buck-Morss em *Dreamworld and Catastrophe* (2000, p. xii); de maneira que a aporia que estrutura a política contemporânea alude às implicações que existiam entre a experiência soviética e a das nações capitalistas:

> From the perspective of the end of the twentieth century, the paradox seems irrefutable that political regimes claiming to rule in the name of the masses – claiming, that is, to be radically democratic – construct, *legitimately*, a terrain in which the exercise of power is out of control of the masses, veiled from public scrutiny, arbitrary and absolute. Modern sovereignties harbor a blind spot, a zone in which power is above the law and thus, al least potentially, a terrain of terror. This wild zone of power, by its very structure impossible to domesticate, is intrinsic to mass-democratic regimes. It makes no difference whether the model of their legitimacy is the liberal claim of political (formal) democracy based on universal, mass suffrage, or the socialist claim of economic (substantive) democracy based on the egalitarian distribution of social goods (BUCK-MORSS, 2000, p. 2-3).

O que também pode ser enfatizado com as considerações de Agamben em *Homo Sacer*:

> Somente em um horizonte biopolítico, de fato, será possível decidir se as categorias sobre cujas oposições fundou-se a política moderna (direita/esquerda; privado/público; absolutismo/democracia etc.), e que se foram progressivamente esfumando a ponto de entrarem hoje numa verdadeira e própria zona de indiscernibilidade, deverão ser definitivamente abandonadas ou poderão eventualmente reencontrar o significado que naquele próprio horizonte haviam perdido (2002, p. 12).

Nas páginas do hebdomadário, um exemplo bem marcado da complexidade desse horizonte: em sua *Carta aberta ao presidente Getúlio Vargas*, a respeito das condições para o avanço da indústria cinematográfica no Brasil e dos motivos que explicariam o não-cumprimento do decreto n. 21.240, que ditava a obrigatoriedade de um mínimo de filmagem nacional em qualquer "programa cinematográfico", o redator Celestino

Silveira, em 17 de junho de 1937 (ano 1, n. 6, p. 07), se dirige diretamente a Getúlio para pedir maior interferência do governo na produção brasileira; afinal, pergunta ele, retoricamente: "Não parece a V. Ex. que precisamos produzir mais e, certamente, melhor?". Segundo Celestino Silveira, em um país de escassa circulação de capital, como o nosso, "não se improvisa uma indústria desse vulto, de um dia para outro e muito menos sem recursos materiais". É por isso que "temos pleiteado a interferência direta do Estado no sentido de amparar os que pretendem produzir longa metragem e não têm recursos bastantes". E ele menciona uma sugestão anterior que, apesar de não ter sido cumprida – devido, parece, à impossibilidade de preparar o projeto com a urgência que era exigida para a apresentação –, ainda assim exemplifica, em sua opinião, uma maneira de o Estado realizar essa interferência na indústria cinematográfica do país, capacitando-a para satisfazer decretos e encher salas de cinema com uma produção de qualidade, tanto de "complementos" quanto, principalmente, de longas metragens:

> Quando o deputado Silva Costa nos chamou à Câmara solicitando nossa colaboração no preparo do seu projeto visando favorecer o Cinema Brasileiro, tudo isso lhe explicamos. Os prêmios que s. ex. queria criar, não eram os que realmente submeteu à apreciação de seus pares, porém maiores [sic] o primeiro de 500, o segundo de 300 e o terceiro de 200 contos de réis. Obtemperamos ao deputado Silva Costa que a situação permaneceria igual. Os prêmios favorecerão sempre quem já tem aparelhagem melhor. A concorrência será desigual. Sugerimos a s. ex. que o governo reunisse então essa verba de 1.000 contos, correspondente a 5 ou 10 anos, e, com semelhante quantia, *construísse seus estúdios, devidamente equipados, mandando vir previamente uma pequena missão técnica estrangeira fazer um estágio no Brasil, como tem acontecido com outras missões de caráter militar*. Esse estúdio seria depois alugado aos produtores esforçados que não querem ficar subjugados a terceiros e muito menos a um determinado aparelho distribuidor [...]. O Estado cobraria apenas o aluguel do estúdio e seu aparelhamento com a respectiva depreciação. Mediante 50 ou 100 contos de réis poder-se-ia fazer um filme razoável, quando, agora, ele não fica por menos do dobro (1937, ano 1, n. 6, p. 07, grifo meu).

E o apelo de Celestino Silveira tem sua apoteose nos seguintes termos:

> *Que venha a interferência do Estado*. Que venha a comissão examinadora do problema cinematográfico antes que meia dúzia de oportunistas se apodere do terreno, a poder de bajulações e outros processos ainda mais censuráveis. [...].
> *Então teremos o nosso cinema – indústria e arte. Deixando produzir quem o quiser fazer*. [...]. O Cinema Nacional – e não apenas uma facção do mesmo – conta com a vossa esclarecida boa vontade e vosso decidido apoio.
> Quanto a nós, aqui estamos em nosso posto. [...] Apoiados pelos nossos patrícios, pelo público [...],

> pelos produtores que querem filmar mas não sabem onde o poderão fazer livremente – por quantos não visam viver à sombra da burla de um honesto decreto de v. ex.
> Temos uma finalidade. V. Ex. conhece-nos e conhece-a. Dela não nos afastaremos mesmo em face das agressões e ameaças as mais grotescas, aliás (1937, ano 1, n. 6, p. 07, grifo meu).

Um horizonte de indiscernibilidade: indústria e arte, centralização e democratização, decreto e liberdade, militarização e cultura, jornal "de esquerda" e autoritarismo estado-novista (que aos poucos, mas já há tempos, se anunciava...). Procurando não esquecer essas difíceis articulações, mantenho a minha leitura no ponto que registra o relevo dado pelo *Dom Casmurro* às imagens e sua reprodução, por meio da consideração de alguns aspectos de sua programação visual. Como visto, o jornal iniciou o primeiro ano de suas edições com esta página muito significativa: "Câmera"[5]. Esta seção geralmente concentrava a maior quantidade de fotografias e ilustrações por página da edição. As notícias relacionadas ao mundo do cinema, sobretudo hollywoodiano, os lançamentos, as novas técnicas, comentários sobre as filmagens nacionais, seus erros e acertos, desvendamentos dos processos de montagem, das etapas da produção e dos bastidores – esses eram assuntos presentes e ilustrados. Mas também recebia a atenção de "Câmera", enfaticamente, a vida dos atores e atrizes, em suas particularidades público-privadas: viagens, afetos, beijos dentro e fora dos estúdios, histórias tristes ou gloriosas. Sob este aspecto, então, havia um prestígio que é capaz de dizer muito do que estava em jogo em um contexto mais amplo, relacionado às forças que naquele momento concorriam para compor os valores ou padrões culturais da modernidade. O que pode ser exemplificado com o fato das imagens relacionadas ao cinema extrapolarem o que seria esta sua seção específica: algumas peças publicitárias tinham nitidamente como base os retratos dos "galãs"; e, na página "Para você", de costumes e moda, cada modelo reproduzia a pose das atrizes e espelhava, por sua vez, com seus chapéus e trajes, a orientação para as últimas tendências internacionais – vindas diretamente da Paris de Jean Patou e sua conhecida clientela de estrelas.

Em "Câmera", com frequência se compõe uma atmosfera de encanto, de exaltação, com o que se vê a facilidade do hebdomadário em celebrar as produções hollywoodianas (mesmo como modelo para a indústria brasileira, que vinha recebendo crescente atenção). E para exemplificar

[5] Página sete; já no final de 1937 deixa de aparecer (em seu lugar, a seção chamada "Grandes Estudos"), e seu conteúdo passa a fazer parte da página "Espetáculos", que abrange cinema, peças de teatro e musicais. O relevo dado à iconografia, contudo, permanece o mesmo.

essa face "aurática" do *Dom Casmurro*, podemos recorrer ao tratamento dado à publicidade dos próprios escritores que ajudavam a compor o "jornal literário". Em 21 de maio de 1938, sob o signo da célebre livraria da Rua do Ouvidor, a José Olympio, foram reunidos em uma matéria nomes como Adalgisa Nery, Santa Rosa, Marques Rebelo, Manuel Bandeira[6], José Lins do Rego, Graciliano Ramos[7], entre outros (Figura 1). Neste caso, significativo é o fato de a matéria desenvolver-se desde o subtítulo por meio de um apelo ao imaginário do cinema e sua indústria, ou seja, significativo é o fato de os artistas estarem elencados através da chamada: "Há uma livraria na Rua do Ouvidor... Uma espécie de Hollywood das letras onde não faltam astros, estrelas e extras..." (1938, ano 2, n. 51, p. 20). Claro está

[6] No caso de Bandeira, guardadas as devidas proporções em relação ao estrelato hollywoodiano, a matéria foi premonitória: em 1959, no documentário *O Poeta do Castelo* (originalmente concebido para compor um só filme com *O Mestre de Apipucos*), ele mostrou o quanto podia ser um excelente ator ao encenar a sua própria rotina de poeta diante das câmeras dirigidas por Joaquim Pedro de Andrade.

[7] A partir do nome de Graciliano Ramos, uma outra rede se arma. Não podemos esquecer a preocupação do Estado, na época, em "organizar" a cultura nacional, o que funcionava com o auxílio de Gustavo Capanema e de diversos intelectuais do seu círculo no Ministério da Educação e Saúde. Carlos Alberto Dória comenta em *Cultura, Brasil e Estado Novo*: "No aconchego de Capanema, Carlos Drummond de Andrade, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Candido Portinari, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e tantos outros deram a sua contribuição para a projeção do Estado como organizador da cultura" (s/d). Estado que, através do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, pretendia dar continuidade ao projeto de valorização e ampliação da cultura nacional. Um projeto que, como é sabido, bem serviu, por exemplo, àquele que foi durante certo período a "'estrela' principal do 'Dom Casmurro'" (SILVEIRA, 1998, p. 164), Murilo Mendes: por intermédio de Drummond, que intercedeu junto a Capanema atendendo assim à insistência dos pedidos de Murilo por algum "lugarzinho", como apontam suas cartas, o poeta foi nomeado, em 1936, Inspetor de Ensino Secundário do Distrito Federal. Mas se para esse Murilo que estrelava no hebdomadário "esquerdista" a política cultural do Estado acabou por servir como ampliação das possibilidades e dos horizontes, em seu revés, a mesma política apolínea marcou as *Memórias do Cárcere*, livro desse outro colaborador do hebdomadário, Graciliano Ramos, publicado em 1953, e que teve como base a experiência do autor durante o período em que ele esteve preso, de março de 1936 a janeiro de 1937. Tal livro então se abre como documento de barbárie no projeto do corpo institucionalizado e organizado. Como afirma Carlos Alberto Dória, "enquanto se construía a modernidade cultural, intelectuais e oposicionistas eram presos, mortos, torturados, exilados. 'Memórias do cárcere', de Graciliano Ramos, é o documento pungente desse lado sórdido da modernização getulista" (s/d). Mas nem ele permanece inteiro: "Em abril de 1941, quatro anos após a saída da Colônia Correcional, Graciliano Ramos entra para o Departamento de Imprensa e Propaganda a convite de Almir de Andrade" (ANTELO, 1984, p. 27); talvez atraído pela boa remuneração do Estado, do "lado da Lei", será redator e revisor da *Cultura Política*, publicação do departamento de Lourival Fontes. Sobre as cartas de Murilo Mendes para Carlos Drummond de Andrade, há um conjunto arquivado na Fundação Casa de Rui Barbosa que soma, segundo a base de dados, um total de 59 documentos, do período que vai de 18 de maio de 1930 (Rio de Janeiro) a 8 de outubro de 1971 (Roma). Valho-me, aqui, dos fragmentos citados no artigo de Lucilha de Oliveira Magalhães *Sociabilidade e escrita de si em Murilo Mendes* (2008), que por sua vez se valeu do artigo *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*, de Júlio Castañon Guimarães, pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa. Cito um dos fragmentos das cartas mantendo pontuação e grafia tal como encontradas: "Mas, Carlos – lá vai choradeira. (...). Hoje mandei carta pedinchona para o Capanema – quero um lugarzinho de fiscal de jogo – se vocês não me arranjarem isso, pior para vocês – fico feito uma sarna – choverão cartas, telegramas, e, provavelmente, a minha pessoa, sobre vocês! Preciso de nota, meu amigo, estou na quebradeira – o cartório do Aníbal, por enquanto – um 'enquanto' que vai durar muito – dá pouquíssimo! Preciso, portanto, de cavar lugar de fiscal de jogo; e como diz o samba: o decreto vai sair!" (MENDES *apud* MAGALHÃES, 2008, s/p).

que é o deslocamento da fama dos ídolos hollywoodianos que ajuíza a qualidade não somente do encontro dos artistas na livraria, mas também da "alta cultura" – diz a chamada – que esses particulares produzem diretamente dos "estúdios" da José Olympio para a modernidade. Contrariando Benjamin, que em 1936 afirma que a aura declina em função da proximidade e da reprodutibilidade (1994), o *Dom Casmurro* parece mostrar que há poucas estrelas, e que mesmo estando bem ali, do outro lado da rua, elas continuam, sim, um tanto distantes.

MÃO CHEIA...
Traducções e Trahições
Allucinata do Transito
A ESFERA
GORKI
HA UMA LIVRARIA NA RUA DO OUVIDOR...

Figura 1: "Hollywood das letras"
(DOM CASMURRO, 1938, ano 2, n. 51, p. 20).

Estrelas, máscaras, lápide sucinta

Em seu ensaio sobre a obra de arte, Benjamin escreve sobre a possibilidade de cada pessoa reivindicar, legitimamente, ser filmada. E isso em função de, no cinema, de modo diferente ao que ocorre no teatro, ser "menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmara" (1994, p. 182). Como mostra dessa "evolução", Benjamin cita o cinema o russo, no qual muitos dos atores "não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo do trabalho" (1994, p. 184). Já o oposto do bom aproveitamento dessas condições Benjamin identifica na Europa Ocidental, em primeiro lugar em razão da exploração capitalista, que "impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido" (1994, p. 184).

> De resto, ela também é bloqueada pelo desemprego, que exclui grandes massas do processo produtivo, no qual deveria materializar-se, em primeira instância, essa aspiração. Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso

> para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais (BENJAMIN, 1994, p. 184-185).

Guardadas as diferenças entre as condições brasileiras e europeias, o jornal *Dom Casmurro* mostra-se paradigmático do diagnóstico benjaminiano. Ou melhor: em certa medida, serve como veículo de confirmação do diagnóstico de Benjamin, e isso através de seus próprios meios, isto é, através da ameaça de uma série de capturas: em suas páginas, que de modo geral se rendem ao processo de espetacularização movido tanto pelo capital cinematográfico como pelo periodismo de massas[8], os

[8] Uma intervenção menos "dócil" na própria seção "Câmera". Em 2 de setembro de1937 (ano 1, n. 17, p. 07), na página assinada por Celestino Silveira há uma matéria intitulada *O Tecnicolor e o Cinema Brasileiro*. No texto, novo apelo para a interferência do Estado na indústria cinematográfica a fim de prepará-la para a massificação de filmes coloridos que Hollywood imporia ao mercado mundial. Se as iniciativas particulares não dariam conta de aparelhar o mercado nacional, os poderes públicos deveriam fazê-lo. Para Celestino Silveira, o exemplo de 1929, quando o cinema falado abalou as nossas produções, não poderia se repetir: "Cuidemos do assunto, quanto antes, com vistas largas, com a coragem de apontar as falhas que aí estão e que é preciso corrigir, em lugar de bater palmas a tudo, em louvaminhas de que está muito satisfeito com uma casquinha que conseguiu, com um emprego regularmente compensado, sem se lembrar de que acima dos interesses pessoais deve colocar-se o da coletividade da indústria. E cinema, no Brasil, ou será de todos e para todos que tenham capacidade para realizá-lo, ou, encarcerado à mentalidade de meia-dúzia de atrofiados cerebrais, tem seus dias contados na certa" (ano 1, n. 17, p. 07). Essa matéria teve uma reverberação das mais interessantes, na edição seguinte, a respeito da relação entre indústria cinematográfica, cultura e formas da percepção. O texto *Vestindo estrelas como símbolos* revela a agudeza crítica que o jornal podia manifestar lado a lado com a usual "publicidade" que apenas vendia os estúdios e as estrelas: "O cinema nasce para a massa vindo de uma elite. Tudo alo [sic] representa o efêmero perfeito, mesmo quando simula errar. Suas mulheres, como seus homens e seus ambientes, são padrões do pensamento de uma geração. Solucionam, a cada momento, o teorema do gosto coletivo aqui, em Berlim ou na Austrália. Essa gene [sic] de corço [sic] perfeito e alma que rouba os nossos próprios problemas corresponde ao apelo de perfeição humana destes dias. Desde a intenção do sorriso à cor das meias, valem como símbolos de uma vontade da maioria. *Fazemos a transferência de nossos problemas psicológicos para o seu destino, na tela*. Entregamos em suas mãos (ou às do diretor?...) o conflito de nossos amores e sofrimentos. Solicitamos de seus gestos, de suas figuras, de seus trajes, os modelos que apresentaremos ao espelho e ao mundo. *Somos, sem o querer, resultante de uma sugestão cinematográfica, que, afinal, dormia em nós mesmos, sem forma, como um desejo obscuro de estesia do físico e do moral*. / Anteriormente à vulgarização cinematográfica, o figurino dependia de uma capacidade mais ou menos individual de interpretação. A moda estava acima do povo. [...] Hoje, o filme interpreta para qualquer um a matemática do vestir. Com a sua aula diária de elegância, que percorre o 'fait-divers' da existência, não há quem não saiba, em Copacabana ou nas fronteiras do país, como usar um par de luvas, um 'sautoir' de pérolas falsas e até a indústria complicada de taças e talheres, num salão de banquetes. [...] E as atitudes ganharam essa harmonia que se gera do mais amplo conhecimento de causa. O luxo perdeu o seu mistério, conquistando até os simples de imaginação. E o 'snobismo', que era parisiense só encontra paradigma já então, em Marlene ou na Garbo... / *Entretanto, o que mais de moderno acaba de ditar Hollywood, claro que em associação com o cérebro elucidativo da capital francesa*? Agita-se, atualmente, por lá, a grande 'season'. 'Toilettes' de chá, de 'bridge', de 'cock-tails' de jantar, de recepção au grand 'complet', para serem luzidas ao luar das lâmpadas elétricas. *Nada de neutro, de discreto, de obscuro. Esparrame de coloridos nos acessórios, nos chapéus, muito brilho nos bordados* [...]. *A própria 'maquillage' surge mais acentuada para a iluminação artificial dessas noites de reunião e prazer mundano*. Os chapéus têm sempre a nota álacre das flores ou dos pássaros. [...]. E, assim,

dispositivos (cinema, jornal, moda, publicidade, estrela etc.) articulam frequentemente uma quantidade considerável de "concepções ilusórias e especulações ambivalentes". Embora seja impossível prever o uso que cada leitor faria dos dispositivos (ou seja, o que resultaria do contato entre ser vivente e dispositivo, em termos de desejos, angústias, sonhos, memórias, esquecimentos...), pela ambivalência mesma das especulações alimentadas pela indústria cinematográfica, uma das possibilidades é que, se o leitor queria ver-se representando a si mesmo no cinema, tal "interesse no próprio ser", "justificado" segundo Benjamin, poderia estar impulsionado não pela busca de novas condições sociais, e sim por um imaginário regulado por uma visão "aurática" dos clichês hollywoodianos e seus imperativos econômicos. Em suma, as páginas do jornal e os demais dispositivos dão abertura à sensibilidade e ao indomesticável dos seres vivos, ao mesmo tempo em que os colocam em jogo e movem o risco da sujeição (ou da indiferenciação entre os processos de subjetivação e de dessubjetivação). Afinal, trata-se da imersão no mesmo imaginário, conflituoso, que orientava/era orientado pelo semanário.

é, atualmente, a 'big pared' [sic] das mulheres felizes, em que o universo se mira..." (DOM CASMURRO, 1937, ano 1, n. 18, p. 07, grifos meus).

Mas "Somos, sem o querer, resultante de uma sugestão cinematográfica, que, afinal, dormia em nós mesmos, sem forma, como um desejo obscuro de estesia do físico e do moral" (DOM CASMURRO, ano 1, n. 18, p. 07), diz a página de Celestino Silveira, em setembro de 1937. A tela então é o espaço onde se *con*forma isso que é um misto do nosso desejo silencioso e informe – isto é, sem objeto – e da realização momentânea mas esplendorosa desse mesmo desejo, com a qual podemos (fracassar em) nos identificar. A tela, este *corpo* ativo e passivo com que (nos) experimentamos e (nos) criamos. Insisto: experimentamos *com* a tela. De modo que devemos questionar não "o dispositivo" (o cinema, o jornal), mas principalmente o que resulta do contato com ele: no caso, o que esta *técnica de apresentação* vem de fato a apresentar[9]. Em suma, trata-se de questionar sobretudo o *sujeito*, ou melhor, qual é o sujeito e como ele ainda pode efetivamente colocar-se/ser colocado em jogo. Este sujeito sem dúvida não é a

[9] Afinal, diz Agamben, "O fato é que com toda a evidência os dispositivos não são um acidente no qual os homens caíram por acaso, mas eles têm a sua raiz no mesmo processo de 'hominização' que tornou 'humanos' os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*. [...] Por meio dos dispositivos, o homem procura fazer girar em vão os comportamentos animais que separaram dele e assim gozar do Aberto como tal, do ente enquanto ente. Na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo" (2005, p. 13-14).

identidade prévia ou a presença pura e essencial determinante do sentido. Ao contrário, enfatizando o pensamento de Giorgio Agamben, armamos a seguinte articulação:

> [...] temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos. Naturalmente as substâncias e os sujeitos, como na velha metafísica, parecem sobrepor-se, mas não completamente. Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc etc. À ilimitada proliferação de dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Isto pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal (2005, p. 13).

A proliferação dos processos de subjetivação pode mascarar e a disseminar identidades. Mas este não é em si o problema, que reside, sim, na vivência docilizada, na identificação narcisista e plenamente realizada com essas máscaras, identificação (ideal) de um *si* para *consigo*. Eis o que dita a urgência da profanação dos dispositivos.

Encontro em *Dom Casmurro*, primeiro na edição de 29 de julho de 1939 (Figura 2), na página “Espetáculos”, a “Galeria de Estrelas”. A atenção é para a atriz inglesa Anna Lee, nascida Joanna Winnifrith. E as informações resumem-se ao percurso ascendente da atriz, suas viagens e acompanhantes, seus filmes, seu casamento, suas promessas.

GALERIA DE ESTRELAS

ANA LEE

ANNA LEE cujo real nome é Joanna Winnifrith — ela agora é Mrs. Robert Stevenson — pretende ser uma pessoa sem aniversario. Filha de um viajante de Isthan — Kent, ela nasceu pratiscamente a meia-noite de dezembro 31, 1913 Janeiro 1914.

Sua subsequente carreira inclue: Ser a unica heroina numa escola de garotinhos que são por drama, logo de saída de moça, mais tarde numa tentativa frustada de juntar-se a um circo em Middlesbro.

Tornar-se uma atriz aos 15; ter papeis principais no West End; deixar o palco para casar em companhia de quem ela sempre em torno do mundo; foi escolhida em conjunções com a Universal Estrangeira em Shangai e depois sofre dos piratas na Alta Renania na China.

Voltando à Inglaterra e tornando a sua carreira; teve pequenos papeis nos studios; finalmente aos 20 depois de muito sigiosos papeis importantes foi escolhida para estrela do filme "The Camels are Coming", e foi designada nova estrela. Seu segundo filmoteca que tem 21 anos foi um distinto academico em Shrewsbury (Escolas). Foi também presidente da Union de Cambridge, que oferecia-lhe uma Cadeira tornado em 1934, quasi tornou-se politica, mas pensou bem antes e desistiu.

Tornou-se Produtor Associado da Gaumont, e mostrando um especialidade em "The Camels Are Coming", casou-se logo após com Anna. Anna representou com Jessie Matthews como a Primeira em "Trial of Girl", depois com Conrad Veidt no "The Passing of The Third Floor Back". Depois estreiou com Boris Karloff em "The Man Who Changed His Mind" dirigido por seu marido. A desta página e ao gosto, a atriz sempre atraindo nas "Minas de Salomão" e "Londres-New York sem Escala", sua super-produção que o Broadway está anunciando para breve.

Figura 2: “Galeria de Estrelas”, Anna Lee
(DOM CASMURRO, 29 jul. 1939, ano 3, n. 111, p. 10).

O fotograma seguinte (Figura 3) da "Galeria de Estrelas" é da edição de 05 de agosto de 1939, também na página "Espetáculos". Desta vez, é a "figura radiante de Barbara Stanwyck" (ano 3, n. 112, p. 10) que o *Dom Casmurro* oferece ao público, anunciando a vinda da estrela ao Rio de Janeiro e seu próximo filme, realizado "com grande sucesso" pela Columbia, no qual se verá, também, a presença desse "astro magnífico", "a nova coqueluche de Manhattan", William Holden (ano 3, n. 112, p. 10).

Figura 3: "Galeria de Estrelas", Barbara Stanwyck
(DOM CASMURRO, 05 ago. 1939, ano 3, n. 112, p. 10).

É possível pensar essas imagens como pontos exemplares para a articulação do problema do mascaramento das identidades através da disseminação dos processos de subjetivação: exemplos que situam passivamente, ativamente a ambivalência que é indissociável dos dispositivos[10]. Mas tal articulação pode ser estendida, ainda, para além do cinema, com outros exemplos; pois novamente encontramos no estrelato literário as imagens idealizadas por qualquer "fã", imagens que assim *podem* servir a uma postura celebratória da liturgia que sequestra o inapropriável de cada máscara (cada dispositivo) em noções identitárias apropriadoras. Nesse sentido, quem se apresenta agora é Adalgisa Nery (Figura 4), na página "Máscaras do Mundo" da edição de 19 de agosto de 1939 (ano 3, n. 114, p. 04), em uma das colunas chamadas de "Máscara

[10] Dispositivo é "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar" (AGAMBEN, 2005, p. 13).

da semana" – as demais "Máscaras" dessa edição, cada uma devidamente emoldurada em um canto da página, foram Sai-Shoki, Nijinski e Raul Bopp (Figura 5).

Mascara da semana

ADALGISA NERY,

essencia mesma da poesia

UA projeção na vida intelectual do país fez-se de súbito e foi de certa maneira um acontecimento brutal e deslumbrador. No país sequioso de beleza e de poesia estabeleceu-se um clima de confusão e de conflito ao aparecimento de uma poetisa que trazia uma estranha e grande mensagem através os poemas realizados e através sua vida. Antes Adalgisa Nery guardara para si a sua experiência poetica, vivera a poesia na sua maior amplitude. Esposa de um pintor dos maiores e mais sutis, viveu com ele o drama da arte e o drama da fé, esposa e musa que permitiu a realização da obra pictorica de Ismael N e r y. Transmitiu ao pintor a sua extraordinaria força poetica e recebeu dele, em troca, o conhecimento da arte, da transposição das forças vivas da poesia para um plano artistico. Nesses anos que foram do seu casamento até a morte de Ismael Nery ela viveu em cada momento uma experiencia poetica, e consciente do seu alto papel de inspiradora do pintor, não escreveu, não levou aos demais a sua mensagem, "realizou" apenas poesia para o pintor que era o seu poeta. Seria sem duvida assim pelo resto dos anos, e a sua figura passaria para a memoria dos homens como aquela que inspirou um grande pintor, se a morte não lhe arrebatasse o seu poeta. E a morte de Ismael Nery teve a cercá-la um tal ambiente grandioso de poesia que levou Murilo Mendes à mais ruidosa conversão do Brasil. O poeta da "Historia do Brasil" encontrou na fé a força necessaria para não viver em desespero após a morte do amigo sobre todos amado. No historia Ufergia do Brasil, não obra de meninhos, de pequenas tristezas e de desoladoras inteiasinhas, o momento da morte de Ismael Nery se situa num plano especial e muito alto. É de excepcional importancia este momento que trouxe a perda de um grande pintor, o aparecimento de uma nova poetisa e que deu um tom profundo e profundamente dramatico à maior obra poetica que está se realizando no Brasil-gruti: a obra de Murilo Mendes.

Não encontrando mais, após a morte de Ismael, a sensibilidade que recepcionava a poesia de que era portadora, Adalgisa Nery começou a escrever e publicar poemas e, como era justo em cada livro, lamentava a experiencia poetica, e sua voz foi desde o início poderosa e cheia de tristeza. Atravessou o país de Norte a Sul esta voz atormentada e triste. Mas os homens e as mulheres não viram nela apenas a poetisa, realisou apenas, também e principalmente a inspira. Ao lado dos seus versos comentavam a beleza e a elegancia dessa mulher que para se não no país não deu escandalos nem creou casos. Houve um pato-escrito-forno dele verdadeiros pequenos poemas de adoração à poesia e à poetisa musa de grandes e pequenos poetas e a sua mensagem se transformou em "sul" e uma mensagem de beleza sobre as montanhas, os campos, os grandes rios, as mulheres e os homens do Brasil.

Figura 4: "Máscara da semana", Adalgisa Nery
(DOM CASMURRO, 19 ago. 1939, ano 3, n. 114, p. 04).

Além da imagem, transcrevo o texto sobre a poeta, pois a justaposição dá força à tensão entre dois modos de leitura: o que apresenta a máscara (a ausência, "desejo obscuro") e o que identifica a "musa", forma que designa e inscreve Adalgisa Nery como a "essência mesma da poesia" (DOM CASMURRO, 1939, ano 3, n. 114, p. 04):

> U[m]a projeção na vida intelectual do país fez-se de súbito e foi de certa maneira um acontecimento brutal e deslumbrador. No país sequioso de beleza e de poesia estabeleceu-se um clima de confusão e de conflito ao aparecimento de uma poetisa que trazia uma estranha e grande mensagem através os poemas realizados e através sua vida. Antes Adalgisa Nery guardara para si a sua experiência poética, vivera a poesia na sua maior amplitude. Esposa de um pintor dos maiores e mais sutis, viveu com ele o drama da arte e o drama da fé, esposa e musa que permitiu a realização da obra pictórica de Ismael Nery. Transmitiu ao pintor a sua extraordinária força poética e recebeu dele, em troca, o conhecimento da arte, da transposição das forças vivas da poesia para um plano artístico. Nesses anos que foram do seu casamento até a morte de Ismael Nery ela viveu em cada momento uma experiência poética, e consciente do seu alto papel de inspiradora do pintor, não escreveu, não levou aos demais a sua mensagem, "realizou" apenas poesia para o pintor que era o seu poeta. Seria sem dúvida assim pelo resto dos anos, [...] se a morte não lhe arrebatasse o seu poeta. E a morte de Ismael Nery teve a cercá-la um tal ambiente grandioso de poesia que levou Murilo Mendes à mais ruidosa conversão do Brasil. O poeta da "História do Brasil" encontrou na fé a força necessária para não viver em desespero após a morte do amigo sobre todos amado. [...] É de excepcional importância esse momento que trouxe a perda de um grande pintor, o aparecimento de uma nova poetisa e que deu um tom profundo e profundamente dramático à maior obra poética que

> está se realizando no Brasil atual: a obra de Murilo Mendes.
> [...] Adalgisa Nery começou a escrever e publicar poemas [...]. Atravessou o país de Norte a Sul essa voz atormentada e bela. Mas os homens e as mulheres não viram nela apenas a poetisa. Viram também a musa, porque ela carrega a poesia consigo, não a realiza apenas, também e principalmente a inspira. Ao lado dos seus versos comentava-se a beleza e a elegância dessa mulher que para se impor ao país não deu escândalos nem criou casos. Houve um fato curioso na crítica do seu livro. Pequenos críticos do interior escreveram em torno dele verdadeiros pequenos poemas de adoração à poesia e à poetisa que nunca tinham visto mas que os inspirava. Ficou, de súbito, como a musa de grandes e pequenos poetas e a sua mensagem se transforma em mil e uma mensagens de beleza sobre as montanhas, os campos, os grandes rios, as mulheres e os homens do Brasil (DOM CASMURRO, 1939, ano 3, n. 114, p. 04).

Clara é a ênfase à imagem esplendorosa. Mas fixo a atenção, primeiro, no que pode ser um sintoma: essas máscaras que o *Dom Casmurro* mantinha em suas edições, não só as explicitamente nomeadas em "Máscaras do Mundo", mas também as retratadas nas seções "Câmera", "Espetáculos", "Para você" etc. O mascaramento, lembra Agamben, "sempre acompanhou toda a identidade pessoal" (2005, p. 13). De modo que, podemos afirmar, ele é "essência mesma" de toda identidade, *uma* figura, cada vez presente, da constante ausência *da* identidade. A máscara, como algo que se veste[11] e por um momento fica em contato com o ser vivente e sua identidade ausente ou informe, a máscara é o dispositivo que permite a produção do sujeito, de cada sujeito que se *con*forma, por um instante, resultante do corpo-a-corpo com cada máscara.

MASCARAS DO MUNDO

MASCARA DA SEMANA
SAI-SHOKI,
filha da manhã calma

"A VIDA TRAGICA DE EDGARD ALLAN POE"
Uma biografia romanceada

MASCARA DA SEMANA
VASLAV NIJINSKI,
do sol á noite

Moliliarios - Tapeçarias - Decorações

DR. PAULO CRUZ

Mascara da semana
RAUL BOPP
poeta, viajante e pintor de taboletas

Mascara da semana
ADALGISA NERY,
essencia mesma da poesia

Figura 5: "Máscaras da semana"
DOM CASMURRO, 19 ago. 1939, ano 3, n. 114, p. 04).

[11] A ideia de *vestir*, lembra Mario Perniola em *Secretos, pliegues, enigmas* (2006), está intimamente ligada ao conceito de *dobra* proposto por Deleuze, segundo o campo semântico-conceitual de "*plecto*, del que, a propósito, proviene *plica*. Aquí la idea fundamental es la de tejer (del griego *pléco*, entretejer) y, por lo tanto, tambiém la de tejido. El concepto de pliegue nos introduce en una idea de la verdad como algo esencialmente vestido. [...] Bajo el vestido [a máscara, então] está la piel, pero la piel es también un tejido. [...] el pensamiento del pliegue es un pensamiento de la vestidura, del *amplexus* y de la *complexio*, del abrazar y entretejer conjuntamente cosas distintas" (2006, p. 19).

Entretanto, Adalgisa Nery, assim como as estrelas reunidas pelo *Dom Casmurro*, parece sucumbir como máscara para ser oferecida como fiel representante do ser vivo, expressão legítima e imperturbável da substância. Como um ser vivo reduzido à sua forma tão bem desenhada, mas dele separada, resumido à sua promessa consolidada, sem rasgos ou rachaduras, pura presença autossuficiente e imune a qualquer desfazimento, qualquer contato. Pura presença ideal... reproduzida aos milhares.

Sem esforço, contudo, podemos voltar à imagem de Adalgisa Nery e encontrar nessa mesma forma as linhas que encerram – mascaram – tamanha vida luminosa apenas para em seguida abri-la – despi-la – no vazio. Em outras palavras, cada "Máscara da semana" (Adalgisa, Sai-Shoki, Nijinski, Raul Bopp, e também Anna Lee, Barbara Stanwyck, Bandeira, Graciliano...), ladeada pelos limites precisos de um retângulo, com o nome acima, depois a efígie e o texto – resto do corpo... – , cada máscara da semana, enfim, é a sucinta laje de um túmulo. Com o que se abre a possibilidade de um pensamento que, sem recusar o que essas lápides dizem de nós mesmos, e na verdade assumindo-o em todo risco, toque por meio do olhar esses corpos que já então partem, se ausentam e com essa ausência retribuem aquilo que vemos (Figura 6).

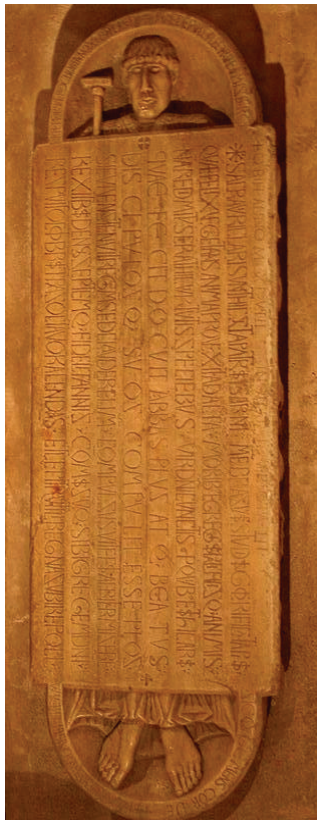

Figura 6: Lousa funerária, Abade Isarn, segunda metade do séc. XI. Mármore, 178 x 60 cm. Criptas da abadia de Saint-Victor, Marselha.

Antes desta minha leitura, encontro em *O que vemos, o que nos olha* (1998), de Georges Didi-Huberman, a imagem acima. Para Didi-Huberman, "*ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*" (1998, p. 31). E esse tocar distancia-se em tudo do apropriar; de outro modo, para o autor, o tocar está mais propriamente

fundamentado em uma cisão, uma perda[12]. "Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta", ele continua, "e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue" (1998, p. 33). Neste caso, a instabilidade, o desfazimento e, no limite, o invisível são tão marcados quanto as superfícies que se doam "positivamente": marcados por vestígios. Com efeito, Didi-Huberman refere-se da seguinte maneira a esta inelutável modalidade do visível:

> [...] um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras (1998, p. 34).

É nesse sentido que a imagem do túmulo do abade Isarn aparece em seu trabalho: o túmulo como um volume capaz de mostrar aos nossos olhos a partida, capaz de tocar o nosso corpo com seu próprio desaparecimento, com sua falta, seu vazio que *é*; o túmulo como um espaço que, exatamente dessa maneira, cindindo-nos, nos convida forçosamente a entrar e, não sem angústia, a *ser*. Enfim, *ser-com-o-túmulo*, ou mesmo: *ser, túmulo*[13]. Esta portanto é a condição das máscaras do *Dom Casmurro*. Das máscaras, isto é, de cada um desses *retratos*. Embora tratando da pintura, Jean-Luc Nancy apresenta em *La mirada del retrato* (2006) um pensamento que, acredito, pode ser deslocado sem prejuízos para a presente consideração:

> El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato evoca la presencia, con los dos valores de la palabra francesa *rappel* [diz a nota do tradutor: "en sentido estricto, 'llamamiento, llamada'; en sentido figurado, 'recuerdo, evocación'"]: hace volver de la ausencia, y rememora en ausencia. El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte.
> (Pero, más exactamente quizá: menos que inmortalizar a una persona, el retrato presenta la muerte (inmortal) en (una) persona. Esta sería su diferencia esencial con la máscara mortuoria, que

[12] "Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

[13] Diz o final de *O que vemos, o que nos olha*: "E tudo isso, para terminar, por sermos nós mesmos apenas uma imagem, uma *imago*, essa efígie genealógica e funerária que os romanos dispunham nas paredes de seus *atria*, em pequenos armários alternadamente abertos e fechados, acima da porta" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 255).

> presenta *al* muerto y no *la* muerte. La máscara toma la impronta del muerto (la obra sellada de la muerte), el retrato pone a la muerte misma en obra: la muerte obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada. La muerte –o la castración–, es decir, aquello que reducimos en los conceptos de "finitud" o "división": la salida del en-sí, la ex-istencia, la ex-posición) (2006, p. 53-54).

Talvez as máscaras de *Dom Casmurro* pudessem, no limite, reivindicar para si o estatuto singular de máscaras mortuárias; mas, nelas, se seguimos a exposição de Nancy, vemos que ausente ou impossível é a impressão *do* corpo, *seu* decalque. No corpo de cada imagem falta justamente o que poderia confirmar sua identidade (e o culto), sua capacidade de evidenciar a incorporação da morte pelo morto, e por aquele corpo morto apenas. De outro modo, os registros prevalecem nas páginas como retratos: apresentações da morte (finitude) em plena vida, múltipla em sua passagem (seu trabalho, seu fazer, sua arte) inapropriável por cada um. Com o que relembro Adalgisa, musa de Ismael; ou somente o nome *Nery*, singular-plural, comum de dois gêneros, em uma espécie de autorretrato à la Rrose Sélavy[14] (Figura 7): as forças (afetos) em trânsito nas formas, excitando tempos de vida e morte. "*Rrose Sélavy*: a vida é Eros. Mas também *aRrose Sélavy*, *ARS c´est la vie*, a vida é arte", lê Raúl Antelo (2010, p. 272). Em 1940, Adalgisa Nery se casaria com Lourival Fontes, o DIP "em pessoa". Nery, *c´est la vie*.

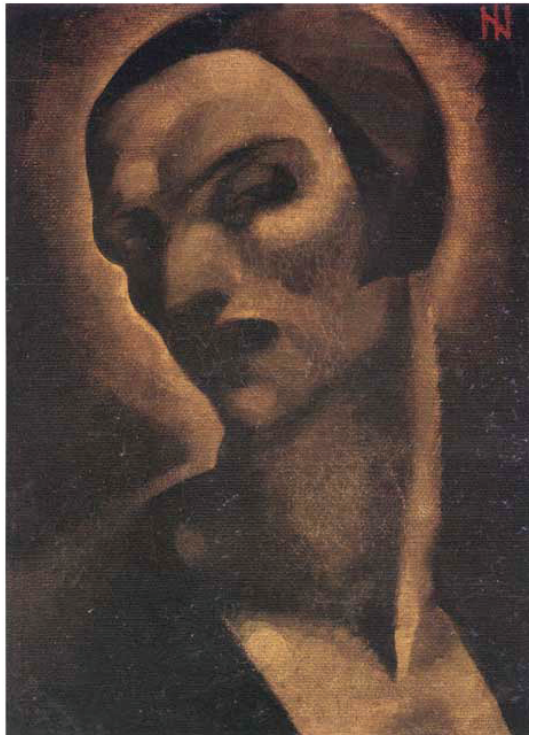

Figura 7: Ismael Nery, "Autorretrato"
(óleo s/tela, 32 x 23 cm, coleção particular, São Paulo).

[14] Pseudônimo travesti de Duchamp. "E é bom notar que estamos diante da mesma estratégia mobilizada pelo *ready-made*, estratégia, aliás, peculiar da toalete, porque a eleição de um *alter ego* é uma escolha dentre uma caótica variabilidade funcional, praticamente infinita, que marca o sujeito. Duchamp escolhe, assim, um pseudônimo (Rrose Sélavy) que representa a vida, mas uma vida sobrenatural e excessiva [...]" (ANTELO, 2010, p. 57). Saliento que não se trata de uma comparação entre os procedimentos e as concepções de arte de Duchamp e Ismael Nery. Interessa-me, aqui, o aspecto erótico, a sedução entre os nomes e o deslocamento das formas.

Estrelas, esquerda(s)

Em 1931, Tarsila do Amaral viaja pela União Soviética stalinista em companhia do médico e psiquiatra Osório César. O casal segue inicialmente de Paris, via Berlim, para Moscou, onde a artista realiza uma exposição[15]. Em um contexto histórico agravado pela crise de 1929[16] e por forte agitação ideológica, esta viagem (e a relação com o militante Osório César) marcaria de maneira singular a vida e a produção de Tarsila[17]. Um primeiro efeito pode ser visto em 1932. Já em São Paulo, Osório César publica *Onde o proletariado dirige...* (Figura 8), livro de impressões sobre a viagem à União Soviética[18], dedicado pelo autor a Tarsila, que, além de companheira de percurso, é responsável pela capa, pelos desenhos que ilustram a edição e pelas fotografias. Na capa, especificamente, é nítida a influência da estética revolucionária soviética.

Soma-se a isso a conferência sobre arte gráfica soviética que Tarsila realiza em 1933 no Clube de Artistas Modernos (CAM). Nessa ocasião, ela mostra cartazes trazidos de sua viagem, "discorrendo sobre o seu papel na sociedade da URSS, pois, como diria Osório César, eram utilizados no encorajamento da coletivização rural, servindo também a fins de educação cívica, política e sanitárias" (AMARAL, 2003, p. 372). No mesmo ano, ainda, Tarsila e Osório viajam para Montevidéu, para um congresso de esquerda; e, no Clube, o muralista

[15] O itinerário pode ser em parte acompanhado pela correspondência trocada, durante esse período de dois meses e meio, entre Tarsila, Osório e Mário de Andrade, que estava em São Paulo. Baseio-me em edição de *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (2001) e também em *Tarsila, sua obra e seu tempo* (2003), ambos de Aracy Amaral (como organizadora e autora, respectivamente).

[16] Para Tarsila, a crise de 1929 acarretou dificuldades financeiras e até a perda da fazenda Santa Teresa do Alto, que foi hipotecada com a queda dos preços do café, como lembra Aracy Amaral (2003). Esta fazenda tinha sido adquirida do pai da pintora por Oswald de Andrade, então seu marido.

[17] Exemplo imediato que os dois trabalhos de Aracy Amaral, acima citados (2001, 2003), fornecem: Tarsila regressa a São Paulo em março de 1932; em julho tem início a Revolução Constitucionalista; por sua viagem à URSS e sua proximidade com a esquerda, Tarsila é presa por dois meses no Presídio do Paraíso.

[18] Agradeço a Raúl Antelo a imagem da edição. E devo aqui acrescentar seus comentários, em *Literatura em revista*, a respeito dos frutos da relação entre Tarsila e Osório. Tais comentários inserem-se no contexto da leitura que Raúl faz da *Revista Acadêmica*, de Murilo Miranda: "Inevitável, em um país dependente, a problemática do nacional é inseparável do questionamento de classe. Se, em 1933, Alceu Marinho Rego arrebatava-se com a figura de Hitler, é bom lembrar que a profissão de fé fascista de Portinari é de fins de 32. Uma verificação impõe-se imediatamente após a contra-revolução paulista; não poucos intelectuais empenhados na busca de modernidade tendem a soluções autoritárias, ora encontrando o modelo na Roma de Mussolini, ora na Rússia de Stalin. Lembremos, por exemplo, que os primeiros médicos interessados na psicanálise rasgam elogios ao paraíso soviético. Em 1932, Osório César publica *Onde o proletariado dirige*: visão panorâmica da URSS, com prefácio de Henri Barbusse. Trata-se da narrativa de viagem, empreendida em 1931, com Tarsila do Amaral. Osório César ainda publicaria outro volume sobre o assunto: *Que é o Estado proletário?*: reflexões sobre a Rússia soviética (São Paulo, Revista dos Tribunais, 1933) e anunciaria *A vida do operário na URSS*, na Coleção Janus da UDAR, onde Tarsila também tencionava publicar um ensaio sobre *A arte proletária na Rússia*" (1984, p. 121).

mexicano David Alfaro Siqueiros, de passagem por São Paulo, faz sua palestra para grande público, tendo sido este, segundo Aracy Amaral, "'o' acontecimento do CAM" (2003, p. 364). Enfim, é também em 1933 que a artista realiza no apartamento da Rua Barão de Limeira, em São Paulo, suas duas telas mais emblemáticas desse período, *Operários* (Figura 9) e *Segunda Classe*. Creio que *Operários* merece uma leitura um pouco mais detida, a fim de que ressoe com as imagens de *Dom Casmurro*.

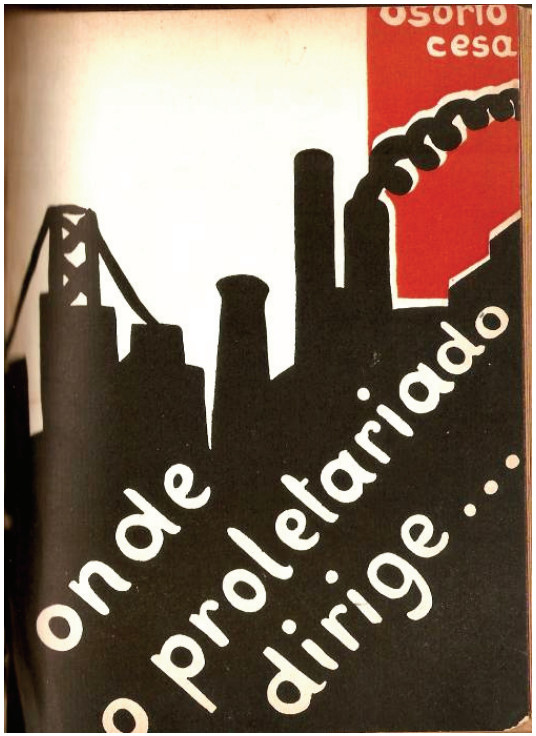

Figura 8: "Onde o proletariado dirige...",
livro de Osório César com capa de Tarsila do Amaral, 1932.

Figura 9: *Operários*, Tarsila do Amaral, 1933 (óleo s/ tela, 150 x 205 cm).

Como visto, já na capa de *Onde o proletariado dirige...* se faz sentir a influência da estética soviética em Tarsila. Contudo, a singular composição de *Operários* deve ser lida, ou seja, devemos considerar a tela pelas *forças*[19] que nela ressoam e, indissociavelmente, pelas outras que ela faz ressoar. Não é ocioso, nesse sentido, lembrar que, em 2004, Aracy Amaral dedicou um breve texto especificamente à pintura, denominado

[19] Diz Raúl Antelo em *A aporia da leitura*: "A força não é singular como a forma. Ela sempre se define em relação a outras forças, donde o conceito de força nos remete diretamente ao de pluralidade. [...] Ela é uma pluralidade que sempre busca, passivamente, ser afetada por outras forças mas quer, simultaneamente, incidir ativamente sobre outras forças. Em suma, a força está sempre no meio do caminho, no entre-lugar de determinação e desejo" (2003, p. 38-39).

de maneira significativa *A gênese de Operários, de Tarsila* (2006) [20]. Nesse texto, a autora apresenta duas outras obras que podem ter sido determinantes para a composição da tela da pintora de *Abaporu*. Em outras palavras, se me for permitido seguir a sugestão, Tarsila, como um "homem que come", poderia, então, segundo Aracy Amaral, ter se apropriado das imagens *Proletarierinnen* (Operárias), de Hans Baluschek, datada de 1900 (Figura 10), e *Dia Internacional da Mulher Trabalhadora*, de V. Kulaguina, com a data de 1930 (Figura 11). Cito Aracy Amaral[21]:

> Indo de Paris para Moscou via Berlim, em abril de 1931, a pintora visita, na capital alemã, exposições, freqüenta o mundo cultural, caro a ela e a seu companheiro de viagem, musicista, além de psiquiatra. [...]
> Nessa ocasião, teria visto alguma exposição de Hans Baluschek, ou visitado o Märkisches Museum, onde hoje se encontra a sua pintura e, quiçá, já estivesse àquela época? Difícil saber. O fato é que quando vimos na exposição de "Gráfica Russa", apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, uma litografia de V. Kulaguina, datada de 1930, um cartaz comemorativo do "Dia Internacional da Mulher Trabalhadora", montagem em pirâmide de rostos femininos, tendo, ao fundo, fusos a simbolizar o ambiente de trabalho de indústria têxtil, imediatamente percebemos uma proximidade com *Operários*, de Tarsila, a partir de um recorte que a artista teria feito no cartaz, adaptando-o à composição que tinha em mente. Será que a pintora teria visto tal cartaz na União Soviética? Sintomaticamente, Tarsila realiza uma conferência sobre a arte do cartaz russo, em seu retorno, no CAM – Clube dos Artistas Modernos – presidido por Flávio de Carvalho, apresentando cartazes trazidos da viagem.
> [...] Os dois trabalhos citados poderiam ter sido vistos e admirados pela pintora na ocasião de sua viagem, e anotados, cuidadosamente, da mesma maneira que ela o fez em seus flagrantes de Minas, Oriente Médio ou URSS, como registros "fotográficos" e também para gerar trabalhos.
> [...] Na pintura de Baluschek, artista alemão que a partir de 1899 entra em contato com a Secessão Berlinense e adere ao socialismo, percebemos que o realismo é marcante na projeção quase fotográfica das fisionomias das mulheres operárias. A mesma pirâmide humana se ergue da esquerda para a direita (presente também no cartaz de Kulaguina e no quadro antológico de Tarsila). [...] A tela de Tarsila é visivelmente estilizada, em redução construtiva e economia cromática, com aqueles azuis tão familiares em sua pintura.
> Assim, as evidências são claras, pouco nos faltando para traçar a genealogia mais definitiva desta obra, reelaboração de um mesmo tema, a partir de duas outras interpretações distintas: a realista de Baluschek, a mais ousada de Kulaguina (na montagem fotográfica acoplada a uma figuração pós-cubista poderosa) e a possível apropriação dessas imagens – ou de uma delas – para compor a pintura da massa trabalhadora na visão construtiva, algo melancólica, projetada por Tarsila em *Operários*, bem distante do clima de orgulho otimista que caracteriza a classe operária focalizada no realismo socialista soviético (2006, p. 60-62).

[20] Comentários da autora sobre o assunto também estão em *Tarsila, sua obra e seu tempo* (2003).
[21] As figuras são reproduzidas a partir do próprio livro de Aracy Amaral (2006, p. 59/61, respectivamente).

Figura 10: *Proletarierinnen* (Operárias), Hans Baluschek, 1900 (Märkisches Museum, Berlim).

Figura 11: *Dia Internacional da Mulher Trabalhadora*, V. Kulaguina, 1930 (litografia, 107 x 71 cm, Museu Central Estatal da História Contemporânea da Rússia).

Para além desses dois nomes, ao menos o trabalho de El Lissitzky poderia ser lembrado. O ponto, contudo, que eu acredito aqui se faz mais marcante certamente não está na "gênese", nessa "genealogia mais definitiva" que Aracy Amaral tenta traçar para *Operários* como a partir do "mundo dos fatos brutos e manifestos", como diria Benjamin (1984, p. 68). Sem dúvida esse espelhamento entre as obras é significativo. Mas creio que se há um traçado ele se desdobra para além disso, não-linearmente, e como *origem*, de forma não-ascendente. E se há no próprio texto de Aracy Amaral uma expressão que talvez indique essa ação, ela está na visão de Tarsila, que a autora diz ser "algo melancólica", e que eu digo ser algo premonitória, na comparação entre o "tom" da pintura da brasileira e otimismo enérgico que podemos atribuir de maneira geral à estética soviética[22]. Visão premonitória e, neste sentido, ancestral; pois a composição de Tarsila pode operar a partir da

[22] Em *Tarsila, sua obra e seu tempo*, a autora mostra o mesmo ponto de vista: "Tarsila é a contemplativa, de tendência para o devaneio, o 'transporte'. Em *Operários* e *Segunda Classe* não é a turbulência o que caracteriza a sua obra, nem a ânsia de agitação. Um mundo novo, a industrialização, longe de parecer, em *Operários*, um futuro rico e exuberante, reflete muito mais uma profunda melancolia, uma nostalgia talvez, de um universo perdido e disperso. Mesmo a curiosidade sempre alerta em Tarsila, presente sobretudo nas observações feitas durante sua viagem à URSS, em 1931, diante da socialização, é fruto de uma constatação prática, lógica, de uma alteração de estruturas que ela contempla" (AMARAL, 2003, p. 376).

mesma basculação (presença, ausência) das imagens de *Dom Casmurro*. Ou seja: *Operários* apresenta, sim, sua própria condição de nascimento da arte, de túmulo, de mascaramento, de retrato, condição contemporânea, assim, das mais antigas inscrições rupestres de que temos notícia; mas o quadro não deixa de apontar, ao mesmo tempo, o risco que acompanha toda visão "aurática" das imagens, seja a das estrelas-guia ou a dos líderes totalitários.

As cabeças empilhadas de Tarsila manifestam não só a potência do "otimismo socialista", mas igualmente a potência de qualquer visão celebratória dos ideais de progresso, desenvolvimento, humanismo etc.; visão celebratória de qualquer dispositivo. O cumprimento de *Operários*, portanto, pode ser encontrado nas forças que tensionam o *Dom Casmurro*, jornal "de esquerda" pela "fama e fachada [máscara] 'subversivas' para a época" (ANTELO, 1984, p. 89). Pode ser encontrado como a força mesma que desloca as imagens do jornal – as fotografias de capa, as botas que marcam sobre cabeças (Figura 12), e essas outras cabeças que, anônimas, se acumulam sobre a terra (Figura 13), e as luzes das propagandas-cartazes (Figura 14), inegavelmente tão próximas das sombras do lugar "onde o proletariado dirige" (Figura 8): o brilho das estrelas, das bombas.

RIO, 15 DE OUTUBRO DE 1938 — 12 PAGINAS — ANO II N.º 72

DOM CASMURRO

Diretor: BRICIO DE ABREU
Redator Chefe: MARQUES REBELLO

A CONFUSÃO ERA GERAL
Machado de Assis — DOM CASMURRO — Pag. 333

500 rs. GRANDE HEBDOMADARIO BRASILEIRO 500 Rs.

ATLANTICO

Deva Dassy
DORMONDE
LOLLINE
TRIO RAY
LES SOEURS BOYER
BALLET FRADAY

Nós
A nossa participação em New York

Bricio de Abreu

DEPOIMENTO
LUIZ BARROZA

UMA HOMENAGEM

"OLHAI OS LIRIOS DO CAMPO"

IDEM

FILATELIA

O QUEIMA

OS URSOS

Marques Rebello

Figura 12: "Botas sobre cabeças"

(DOM CASMURRO, 15 out. 1938, ano 2, n. 72, capa).

RIO, 17 DE SETEMBRO DE 1938 — 12 PAGINAS — ANO II Nº 68

DOM CASMURRO

Diretor: BRICIO DE ABREU
Redator Chefe: MARQUES REBELLO

500 rs. GRANDE HEBDOMADARIO BRASILEIRO 500 Rs.

Nós
A França e a Alemanha

DEPOIMENTO --- DE MARQUES REBELLO

Figura 13: "Cabeças se acumulam"
(DOM CASMURRO, 17 set. 1938, ano 2, n. 68, capa).

Figura 14: Propaganda da *Light*
(DOM CASMURRO, 09 set. 1937, ano 1, n. 18, p. 06).

É preciso, para ver a Tarsila "socialista" nas páginas de *Dom Casmurro*, e o contrário, num jogo de forças ativas e passivas, é preciso uma visão não-aurática ou profanatória.

Assim como Adalgisa Nery, "essência mesma da poesia" que se casou com Lourival Fontes; assim como Graciliano Ramos, que depois de preso foi escrever crônicas em *Cultura Política*[23]; assim como Marques Rebelo, que de redator-chefe do hebdomadário carioca passou a colaborador dessa mesma revista oficial; assim como esses nomes, como qualquer homem do seu tempo, em suma, Tarsila do Amaral é uma figura cindida, traz em sua afirmação o seu contrário, a negação de si mesma:

> Na época do lançamento da *Acadêmica*, em 1933, Tarsila estava entusiasmadíssima com a Rússia, exposição de cartazes no CAM, conferência e até projeto de livro. É a época da confiança comunista de Mário ("O Comunismo há de vir"). Já o fim da guerra recupera uma situação anterior: o francesismo dos intelectuais, um estertor antes da avalanche americana. Um texto como *França, eterna França* é sintomático na medida em que aponta, em 1946, o renascer do elitismo udenista. Após a mera fase opositiva, o liberalismo caminha para o ataque das posições sustentadas pelos herdeiros varguistas: o PSD e o PTB, sonhando, nostalgicamente, com um Brasil decente e perdido. Vale a pena transcrever o texto de Tarsila (ANTELO, 1984, p. 122-123).

Sigo a leitura de Raúl Antelo e transcrevo o texto de Tarsila, publicado na *Revista Acadêmica*, em novembro de 1946 (ano 12, número 67):

> *"Se eu gosto da França? Escute:*
> *Cresci numa fazenda de café como a cabrita selvagem, saltando daqui pr'ali entre rochas e cáctus. Mas quando voltava para casa encontrava ao piano uma criatura irradiando beleza: era minha mãe tocando Couperin ou Dandrieu.*
> *À hora do almoço, meu pai, patriarcalmente sentado à cabeceira da mesa, à moda brasileira, servia-se de um bom Château-Laffite, um Lormont ou um Chablis, cuidadosamente retirado de uma adega francesa. Minha mãe tomava água de Vichy Hôpital ou Célestin da qual nós, as crianças,*

[23] A primeira parte do roteiro de Raúl Antelo em *Literatura em revista* (1984) dedica-se, exatamente, a "abrir" duas figuras que se debatem em ter de escolher entre um dos lados do conflito – sem cogitarem a indecisão como criação de uma resposta política não-autoritária: essa de Graciliano e a de Marques Rebelo, tendo como base seus trabalhos de cronistas na revista do DIP. Assumindo o risco da síntese, digamos que Graciliano buscava, através da razão vigilante, extirpar o contra-senso, enquanto Rebelo, por sua vez, dado ao compromisso e à responsabilidade, tentava legitimar a conciliação dos avessos, entre justiça e autoritarismo. Diz Raúl Antelo: "Ambos partem de observações minuciosas do pormenor (*Angústia*, *A estrela sobe*) e encontram um canal para a fixação da identidade que se esvai, nos quadros e costumes publicados por órgãos do Estado. Cumpre aqui salientar que a imobilização do deslocamento é atitude amparada e fomentada pelo DIP, não só nas páginas da *Cultura Política* como também de uma outra publicação para uso externo *Travel in Brazil*. Em ambas, a figura da viagem desmobilizadora e analógica; contra o anamorfismo expressionista, vindo certamente de 22, repõe-se a convenção do verismo. Para a ótica estado-novista, trata-se de 'naturalizar' certas conquistas expressivas e de poder falar, portanto, de uma visão 'nacionalizada'. [...] Não há dúvida de que a ironia racional de Graciliano ou a astúcia mordicante de Rebelo traduzem um ranço narcisismo que manifesta, conseqüentemente, uma impossibilidade. Quando a contemplação do passado questiona, mais radicalmente, o Estado que concede e tolhe, é lógico que essa olhada não tenha vez na ideologia oficial. Afinal, a elegia do paraíso perdido projeta-se muito menos do que a lacerada lembrança das humilhações. Se o DIP é capaz de absorver as gorkianas recordações de *Infância*, a pungente autobiografia da prisão suscitará acirradas polêmicas sobre se houve ou se não houve manipulações de outro poder ao qual Graciliano deveria lealdade" (1984, p. 87-88).

> *compartilhávamos, e, algumas vezes, a título de prêmio, dava-nos para provar uma gotinha licorosa de Château d'Iquem.*
> *À hora do café eu repetia papagaiamente com meu pai os versos de Delile:*
> *'Il est une liqueur au poète plus chère*
> *Qui manquait à Virgile et qu'adorait Voltaire'. Sabia então que existia um Voltaire, que existia também um Victor Hugo, um Alfred de Musset e toda uma coleção de poetas e romancistas franceses que eu via carinhosamente encadernados na vasta biblioteca. Conhecia* Os miseráveis*: minha mãe lia romances e depois contava com minúcias a história, devidamente expurgada das passagens escabrosas.*
> *(...) No jantar, fazia as honras da mesa a deliciosa sopa Julienne – coleção autêntica de legumes secos, chegados da França em pacotinhos.*
> *Quando corria ao quarto de costura de minha mãe, divertia-me com a fita métrica, onde se viam, num dos lados, os retratos de todos os reis da França.* [...]
> *Na toilette de minha mãe viam-se invariavelmente um potinho de Crême Simon, um vidro perfumado de Jicky (nem sei mais se é assim que se escreve), uma caixinha de pó-de-arroz, Fleurs d'Amour, sabonetes de Pinaud, quando não eram Guerlain, num vidro de elixir dentifrício Docteur Pierre, uma tesourinha para unhas, marca Vîtry. Tudo respirava a França.* [...]
> *Às últimas horas do dia, depois do banho com sabonetes parisienses, a fim de aproveitar os derradeiros momentos de brincadeiras, minha mãe tocava ao piano a Marselhesa e eu marchava com meus irmãozinhos para o quarto de dormir, cantando: 'Allons, enfants de la patrie...' Mais tarde, essa França que viveu embrionária na minha imaginação infantil, desabrochou em realidade deslumbrante nos muitos anos que vivi em Paris. Museus, teatros, artistas, escritores... Que saudades!"* (AMARAL *apud* ANTELO, 1984, p. 123-124).

"Curiosa inversão de posições", diz Raúl Antelo (1984, p. 124) a respeito dessa curva ideológica que não só Tarsila, mas igualmente outros artistas deram a ver no período. E ele conclui: "Os antigos divulgadores da Brigada Cimento e das teses do II Congresso Soviético de Escritores nem sequer manteriam o papel intermediário entre o Estado e a massa, aquele que os intelectuais comunistas adotariam" (1984, p. 124). De fato, uma imagem cindida, também apontada pelo próprio Osório César, em entrevista concedida a Aracy Amaral, em 14 de novembro de 1967:

> "A revolução para ela, a social, era um entusiasmo, e muita influência minha..." – depõe Osório César – "ela não podia senti-la... Em 1933 fomos juntos a um congresso em Montevidéu, onde constatei que ela não se integrava no meio proletário, parecia além de suas possibilidades..." (AMARAL, 2003, p. 372).

Por mais imprevisíveis sejam os "usos" e as leituras, por mais indomesticáveis e singulares sejam, de fato, os sentidos para cada leitor – cada corpo que (se) droga, (se) apaixona, (se) angustia (nós mesmos somos a droga mais terrível, que tomamos quando estamos sós, disse Benjamin em seu texto sobre o surrealismo) –, há um horizonte do possível que se

estende, à direita e à esquerda, como ameaça, a "identidade" do espetáculo.

Figura 15: "Há uma viagem da qual não se volta nunca...", Sul América Seguros (DOM CASMURRO, 20 maio 1939, ano 3, n. 101-102, p. 14).

Em termos ideológicos, é o horizonte (uma linha) em que um jornal "de esquerda" pode empenhar-se "como poucos na defesa de iniciativas getulistas" (ANTELO, 1984, p. 89) e no estímulo ao capital cinematográfico; em que o risco de extermínio e a necessidade de defesa são indissociáveis das promessas de liberdade (Figura 15), dos ideais – de verdade, sujeito, nação, revolução –, das luzes do estrelato. Lembro-me agora da seguinte passagem de Susan Buck-Morss, em que ela escreve a partir de suas leituras do ensaio sobre a obra de arte, de Walter Benjamin:

> [...] o narcisismo que desenvolvemos quando adultos, o qual funciona como uma tática anestesiante contra o choque da experiência moderna – e a que diariamente a imagem-fantasmagoria da cultura de massa faz apelo – é a base a partir da qual o fascismo pode novamente irromper (1996, p. 41).

Em uma série que se mantém aberta, este próximo anúncio (Figura 16) pode reverberar com tais palavras. E pode reverberar também com a imagem daquelas botas que marcham sobre as cabeças dos homens (Figura 12). E reverberar, reverberar, reverberar... e silenciar: agora, este vazio gigante, potente.

Figura 16: "Deste homem dependem centenas de operários e milhares de contos...", Sul América Seguros[24] (DOM CASMURRO, 17 jun. 1939, ano 3, n. 106, p. 09).

[24] As figuras da Sul América Seguros remetem à – sentenciosa, é certo – tese 160 de *A sociedade do espetáculo*: "Ao olhar da produção moderna, a parte irredutivelmente biológica que continua presente no trabalho, tanto na dependência do tempo cíclico natural da vigília e do sono quanto na evidência do tempo irreversível individual do gasto de uma vida, torna-se simplesmente *acessória* [...]. Imobilizada no centro falsificado do movimento do seu mundo, a consciência espectadora já não conhece em sua própria vida uma passagem para sua realização e para sua morte. Quem desistiu de despender sua vida já não deve reconhecer sua morte. A publicidade dos seguros de vida apenas insinua que o indivíduo é culpado de morrer sem ter garantido a regulação do sistema depois dessa perda econômica; e a do *american way of death* insiste na capacidade de manter nesse encontro a maior parte das *aparências* da vida. Nos bombardeios publicitários restantes, é nitidamente proibido envelhecer. É como se houvesse uma tentativa de manter, em todo indivíduo, um 'capital-juventude' que, por ter sido usado de um modo medíocre, não pode pretender adquirir a realidade durável e cumulativa do capital financeiro. Essa ausência social da morte é idêntica à ausência social da vida" (DEBORD, 1997, p. 108-109).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer:* o poder soberano e a vida nua I. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. "O que é um dispositivo?". *Outra travessia*. A exceção e o excesso: Agamben & Bataille, Florianópolis: UFSC, n. 5, p. 9-16, 2º semestre/2005. Tradução: Nilcéia Valdati.

_____. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-79.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.

_____ [org.]. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,

Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001 (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 2).

_____. A gênese de *Operários*, de Tarsila [2004]. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 57-62.

ANTELO, Raúl. "A aporia da leitura". *Ipotesi*: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 7, n.1, p. 31-45, 2003.

_____. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *Maria com Marcel*: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política:* ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

_____. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 49-79.

BUCK-MORSS, Susan. "Estética e anestética: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamim Reconsiderado". *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Tradução: Rafael Lopes Azize.

_____. *Dreamworld and Catastrophe*: the passing of mass utopia in East and West. Massachusetts: The Mit Press, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 1937-1939. Jornal semanal.

DÓRIA, Carlos Alberto. "Cultura, Brasil e Estado Novo". *Trópico*, São Paulo, s/d. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2390,1.shl>. Acesso em: 31 maio 2009.

MAGALHÃES, Lucilha de Oliveira. "Sociabilidade e escrita de si em Murilo Mendes". *Revista Virtu*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a10.pdf>. Acesso em: 31 maio 2009.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Traducción: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

PERNIOLA, Mario. Secretos, pliegues, enigmas. In:_____. *Enigmas:* egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte.

Traducción: Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2006, p. 15-34.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. *Os afrescos nos trópicos*: Portinari e o Mecenato Capanema. 2003. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

SILVEIRA, Joel. *Na fogueira: memórias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. "Os intelectuais e o Estado Novo". *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 04 abr. 1999. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/mt200499.htm>. Acesso em: 25 abr. 2010. Entrevista.

Referências iconográficas

AMARAL, Tarsila. *Operários*. 1933. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://www.arteehistoria.com.br/biografias/tarsila_do_amaral/operarios.jpg>. Acesso em: 21 jun. 2010.

BALUSCHEK, Hans. *Proletarierinnen* (Operárias). 1900. Märkisches Museum, Berlim. In: AMARAL, Aracy A. A gênese de *Operários*, de Tarsila [2004]. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 57-62.

CÉSAR, Osório. *Onde o proletariado dirige.* Capa de Tarsila do Amaral. São Paulo, 1932. Imagem da capa cedida por Raúl Antelo.

DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 1937-1939. Jornal semanal. Fotografias digitais feitas no acervo do NELIC-UFSC.

KULAGUINA, V. *Dia Internacional da Mulher Trabalhadora*. 1930. Litografia, 107 x 71 cm, Museu Central Estatal da História Contemporânea da Rússia. In: AMARAL, Aracy A. A gênese de *Operários*, de Tarsila [2004]. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 57-62.

LOUSA FUNERÁRIA do Abade Isarn. Disponível em: <http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Sarco-isarn-SaintVictorMarseille.jpg>. Acesso em: 09 jun. 2010.

NERY, Ismael. *Autorretrato*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332005000100009>. Acesso em: 15 jun. 2010.