

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Artur de Vargas Giorgi

Anestesia e contato:
reprodutibilidade técnica e singularidade na modernidade brasileira

Florianópolis
2011

Artur de Vargas Giorgi

Anestesia e contato:
reprodutibilidade técnica e singularidade na modernidade brasileira

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura – área de concentração Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da Modernidade – da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Florianópolis
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

G498a Giorgi, Artur de Vargas

Anestesia e contato [dissertação]: reprodutibilidade técnica e singularidade na modernidade brasileira / Artur de Vargas Giorgi; orientador, Raul Antelo. Florianópolis, SC, 2011.

235 p.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Anestesia. 3. Aculturação. 4. Arte - Reprodução.
5. Singularidades - (Matemática). I. Antelo, Raul. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

AGRADECIMENTOS

Agradeço principalmente ao professor Raúl Antelo, por ter aceitado orientar-me neste trabalho e pela generosidade com que o fez durante esses anos, apresentando uma infinidade de referências, caminhos e histórias, e deixando-me livre para com meus afetos acertar e errar, duvidar e decidir. Em conversas, cursos, leituras e palestras, sua presença foi fundamental não para responder às minhas questões, necessariamente, mas sobretudo para auxiliar-me a formulá-las. Que dessa passagem eu saia entendendo melhor *como* questionar.

Igualmente agradeço aos professores Susana Scramim e Carlos Eduardo Schmidt Capela pelos cursos e pelas críticas e sugestões durante a qualificação da dissertação. Em função de suas contribuições – fundamentais – este trabalho agora apresentado é outro.

Ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, aos demais professores e aos servidores, em especial à servidora técnico-administrativa Elba Maria Ribeiro. Ao CNPq, pelo apoio financeiro que permitiu a minha dedicação exclusiva ao curso e ao desenvolvimento do projeto. Aos profissionais das bibliotecas onde pesquisei, pessoalmente ou à distância, e que colaboraram com este trabalho.

À minha família, que, embora distante, esteve o tempo todo presente com incentivos, confiança e conversa. À família de minha esposa Cristiane, especialmente aos seus avós Vera e Waldemar Lindner. Aos amigos Anderson Jair Goulart, Gabriel Veppo e Marcelo Fistarol, pelo respiro, e também a Maira Mezzomo, Márcio de Carvalho, Hellen Pereira, Davi Pessoa, Eleonora Frenkel, Júlia Studart, Manoel Ricardo de Lima e aos colegas do NEBEN (Núcleo de Estudos Benjaminianos) e do NELIC (Núcleo de Estudos Literários e Culturais).

Enfim, agradeço demais, sempre, a Cristiane. Ela soube quando escutar e quando falar, soube dar espaço e soube retirá-lo quase todo. Com ela se dá a minha mais linda contenda. E se há alguma força nestas palavras que seguem, isso eu ofereço a ela.

RESUMO

Este trabalho, *Anestesia e contato: reprodutibilidade técnica e singularidade na modernidade brasileira*, tem como orientação os conceitos que compõem o título. A *anestesia* é tomada a partir do ensaio em que Susan Buck-Morss lê o célebre texto de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935/36, de modo que a relação entre ambos se estabelece com base nas novas técnicas de reprodução, sobretudo o cinema, e seus efeitos sobre a sensibilidade dos homens, a política e a estética na modernidade. Os outros dois conceitos, *contato* e *singularidade*, são sustentados em grande medida pelo pensamento de Jean-Luc Nancy. Trata-se da leitura de um “problema”: como a lógica da reprodutibilidade técnica – “técnica” entendida, aqui, de maneira ampla, a partir do conceito de *dispositivo* formulado por Giorgio Agamben (lendo Foucault) – pode ser motivadora de uma anestesia da sensibilidade dos homens. Supõe-se que haja essa marca, uma “condição” que, entretanto, é ambivalente: com a anestesia, novas formas de subjetivação e sensibilidade podem surgir, o que aponta para a impossibilidade de massificação dos comportamentos. Para a articulação do trabalho, foram escolhidos os seguintes registros: os poemas “Cinema”, de Guilherme de Almeida, publicado em 1925, em *Encantamento*; “O microscópio”, de Bueno de Rivera, publicado no livro *Mundo Submerso*, de 1944; e “Uma fotografia aérea”, de Ferreira Gullar, publicado em *Dentro da noite veloz*, em 1975. Mas não só de registros em linguagem verbal compõe-se o *corpus*. O hebdomadário *Dom Casmurro*, do Rio de Janeiro, por meio das imagens que ilustram suas edições, é também um dispositivo marcado, paradigmático das transformações ligadas à reprodutibilidade técnica e à sua assimilação pela sociedade, sobretudo no que tange à consolidação, no Brasil, da arte cinematográfica. Tal percurso toca o complexo contexto biopolítico da sociedade, em que os limites entre esferas supostamente autônomas e mutuamente excludentes – como vida *ou* cultura, política *ou* arte, história *ou* literatura, etc. – tornam-se indecidíveis, fazendo caducar as categorias dadas *a priori*.

Palavras-chave: Anestesia. Contato. Reprodutibilidade técnica. Singularidade. Dispositivo.

ABSTRACT

This work, *Anesthesia and contact: technological reproducibility and singularity in Brazilian modernity*, has as orientation the concepts that composes the title. The *anesthesia* comes from the Susan Buck-Morss reading over Walter Benjamin's *The work of art in the age of its technological reproducibility* (1935/36), so the relation between them is based in new techniques of reproduction, most of all cinema, and its effects over human sensibility, politics and aesthetics in modernity. The other two concepts, *contact* and *singularity*, are sustained essentially by Jean-Luc Nancy's thought. The work is about a "problem": how the technological reproducibility logic – "technological" understood, here, in wide way, as Giorgio Agamben's (reading Foucault) concept of *dispositivo* – can induce an anesthesia in people sensibility. It is supposed that there is this mark, an ambivalent "condition", however: with anesthesia, new ways of subjectivizing and sensibility may appear, what points to the impossibility of massification conducts. Some cultural objects was chosen to articulate this reading: the poems "Cinema", by Guilherme de Almeida, published, in 1925, in *Encantamento*; "O microscópio", by Bueno de Rivera, published in *Mundo Submerso*, in 1944; and "Uma fotografia aérea", by Ferreira Gullar, published in *Dentro da noite veloz*, in 1975. Nevertheless, not only verbal language objects make the *corpus*. The weekly paper *Dom Casmurro*, published in Rio de Janeiro, through the images in its editions, it is an important *dispositivo*, showing the transformations related to technological reproducibility and its assimilation by society, mainly under the perspective of consolidation, in Brazil, of cinematographic art. This itinerary touches the complexity of biopolitical context of society, in which limits between supposed autonomic and mutually excluding spheres – as life *or* culture, politics *or* art, history *or* literature, etc. – become undecided, making *a priori* categories lapse.

Keywords: Anesthesia. Contact. Technological reproducibility. Singularity. Dispositivo.

SUMÁRIO

Agradecimentos	3
Resumo	5
Abstract	7
Anestesia e contato: reprodutibilidade técnica e singularidade na modernidade brasileira	13
Qual a anestesia que me toca	14
Pontos do sensível	22
Um alaúde tocando um tupi?	27
Cinema(s), existência	39
Amor, combate	43
Esquerdas, estrelas	55
Palavras (des)encantadas	76
Panaceia: doses regulares	82
Sobre a lâmina	85
Perfumar as flores	110
Estrelas, lápide sucinta	115
Gestos, desaparecimento	129
(Digressão sobre a origem da vida)	143
Domingos: (in)disposições	153

Combate, amor	157
Estrelas, esquerdas	169
Qual roteiro?	184
(In)disposições e outros (des)encantos retardados	194
<i>Dis-por</i> : a obra ausente	211
Referências bibliográficas	223
Referências iconográficas	234

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio.

Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*

**Anestesia e contato:
reprodutibilidade técnica e singularidade
na modernidade brasileira**

Penso que seja preciso, inicialmente, dizer algo sobre o título e a partir dele. Pois isto será, inevitavelmente, já dizer algo sobre a inclinação desta leitura, o que de alguma maneira pode ser chamado de método, ou de sua tentativa mais próxima. Ali onde a conjunção “e” aproxima a “anestesia” do “contato”, e em seguida, como em um espelhamento, a “reprodutibilidade técnica” da “singularidade”, conceitos que são, em certo sentido, contrários entre si, exatamente ali, ainda, essa mesma conjunção mantém a distância, o espaço. É assim uma conjunção *simultaneamente* aditiva e adversativa, um corpo, poderia ser dito, que é ao mesmo tempo sedutor e repulsivo. Isto é: aqui a anestesia é lida *com* o contato, o que significa afirmar que ela também é lida *contra* ele, o que por sua vez acontece, do mesmo modo, com relação à reprodutibilidade técnica e à singularidade.

Sendo impossível fixar o lugar de tal aproximação-e-distanciamento de conceitos quase opostos, talvez, logo agora neste início, seja oportuno afirmar: o esforço desta minha leitura foi o de buscar o que se move no próprio espaçamento, na distância mesma que une esses conceitos, distância por meio da qual eles se tocam, como se tocam os corpos, separados; um esforço que, se cumpre alguma expectativa, algum fim, o faz apenas e exatamente deste jeito: no tempo, sendo finito, provisório como a grafia que agora se inicia já disposta ao apagamento. Arejar as insuficiências, os erros, as faltas, bem aqui, onde ao longo de dois anos fui tocado de diversas mortes. E deixar entrar a vida: minha leitura é um esforço que se quer falido, mas insistente.

Esta página é uma outra nota de rodapé.

Qual a anestesia que me toca

Estar em contato com o mundo é nossa condição ineludível. Se a modernidade é promessa, encanto e estímulos sensoriais de toda espécie, há sua outra face de excesso, ruína e desdita que nos sorri. E que nos faz quase perder os sentidos, quase ter de esquecê-los, no momento em que a pungência da morte deixa de nos tocar e podemos até experimentar a nossa própria destruição com algum prazer estético. Assim advertiu Walter Benjamin (1994a), no ano de 1936, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em meio à afirmação da cultura de massas. Mas, mesmo assim, o contato existe, o corpo o sente. Mesmo que se parta do princípio de que a alienação, assim como a política estetizada, são condições sensuais da modernidade, como Benjamin o fez ao final do seu célebre ensaio, segundo a leitura de Susan Buck-Morss (1996), ainda assim algo pode nos tocar. Pois entre a disposição fascista – estetização da política – e a resposta comunista – politização da arte –, “Benjamin deve certamente querer dizer algo mais do que simplesmente fazer-se da cultura um veículo de propaganda comunista”¹, diz Buck-Morss (1996, p. 12).

¹ Efetivamente, não só entre fascismo e comunismo, mas igualmente entre a ditadura do proletariado e a democracia capitalista, a cultura de massas, através da reprodutibilidade técnica, arma muito mais imbricações e semelhanças do que, como muitas vezes se espera, polarizações extremas e diferenças. Em nota de rodapé do ensaio *Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado*, Susan Buck-Morss questiona o risco do autoritarismo que perpassa a resposta comunista: “De outro modo, as duas condições, crise e resposta, acabariam por ser a mesma coisa. Uma vez a arte inserida na política (política comunista não menos que política fascista), o que poderia aquela fazer senão pôr-se ao serviço desta, transmitindo assim à política os seus próprios poderes artísticos, i. e., ‘estetizar a política?’” (1996, p. 12). Com efeito, em *A tela do cinema como prótese de percepção*, a autora comenta nos seguintes termos, sustentada na leitura de Valery Podoroga, o cinema de Sergei Eisenstein: “Contra a resistência inicial das audiências ainda não acostumadas à nova prótese cinematográfica, Eisenstein tentou fazer visível realidades abstratas tais como o capital, a opressão de classe, e, mais especificamente, a massa como agente coletivo dos novos eventos históricos. As características particulares da tela como órgão cognitivo habilitaram as audiências não só a ‘ver’ esse novo protagonista coletivo, mas (pela redução eidética) a ‘ver’ a idéia de unidade do povo revolucionário, a soberania coletiva das massas, a idéia de solidariedade internacional, a própria idéia de revolução” (BUCK-MORSS, 2009, p. 21); e mais adiante: “Nas imagens de Eisenstein, há uma predominância do estético na cognição – a estética da linha e do padrão de superfície. Ora, esta estetização da cognição é uma tendência para a qual os espectadores estão predispostos. Como um corpo de massa anestesiado, a audiência do cinema está absolutamente preparada para uma experiência de ‘interesse desinteressado’, para citar a definição da atitude estética de Kant. Ao aferrar-se a essa estetização da cognição, Eisenstein se tornou obcecado em eliminar da imagem exatamente aquilo que outros produtores de cinema (Vertov, por exemplo) consideraram a essência do cinema: o acidental” (BUCK-MORSS, 2009, p. 35). No caso dos contatos entre os

[Benjamin] Está pedindo à arte uma tarefa muito mais difícil – qual seja, *desfazer* a alienação do aparato sensorial do corpo, *restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade*, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela *passagem por elas* (BUCK-MORSS, 1996, p. 12).

Para isso, Benjamin coloca em jogo o significado consensual de “arte”, e dessa forma também a “estética” se desloca em um significado outro, este já em si mesmo aberto e em tudo contrário, em princípio, à alienação dos sentidos². Susan Buck-Morss relembra então o sentido etimológico dessa palavra, “estética”, segundo ela “porque é precisamente a esta origem que, por via da revolução benjaminiana, acabamos por retornar” (1996, p. 13):

Aistitikos é a palavra grega antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato” (*perceptive by feeling*). *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, “A estética nasceu como um discurso do corpo” [*Ideology of the Aesthetics*]. É uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. [...] Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural (BUCK-MORSS, 1996, p. 13-14).

ideais de massas da ex-União Soviética e dos EUA, devo mencionar, além deste texto, o trabalho da mesma autora em *Dreamworld and Catastrophe: the passing of mass utopia in East and West* (2000).

² “Se é realmente uma questão de ‘politizarmos a arte’ da maneira radical que ele sugere, a arte deixaria de *ser* arte tal como a conhecemos”, continua Susan Buck-Morss (1996, p. 13), assim como “o termo fulcral ‘estética’ teria o seu sentido alterado em cento e oitenta graus. A ‘estética’ seria transformada, de fato redimida, de maneira que ironicamente (ou dialeticamente) *ela* haveria de descrever o campo em que o antídoto do fascismo é apresentado como uma resposta política”.

É com o resgate do sentido etimológico da estética que Susan Buck-Morss pode definir o seu conceito de “sistema sinestético”³, que “é ‘aberto’ no sentido mais extremo. É aberto não apenas no mundo através dos órgãos dos sentidos”, diz a autora, “como também as células nervosas dentro do corpo formam uma rede que é em si mesma descontínua” (1996, p. 20). Ou seja, o contato com o mundo, o que faz o mundo sensível para cada corpo, está ligado muito mais a um espaçamento do que a uma completude. Está ligado, precisamente, *por meio do* espaçamento, com ele, o que desde já faculta ao sistema sinestético a experiência da fragmentação – do acidente, poderia ser dito –, própria da modernidade, para além da pretensão de unidade do sujeito e do corpo; uma experiência que, enfim, pode se dar com as tecnologias, assim como com os chamados objetos culturais e as demais “coisas do mundo” – na passagem por elas.

O risco de esquecimento desse sentido de “estética” resgatado por Susan Buck-Morss é correlato ao risco da perda da experiência da modernidade, ambos estreitamente ligados aos desenvolvimentos científicos e tecnológicos, ligados aos fenômenos de massa – e, conseqüentemente, à indiscernibilidade entre cultura e barbárie. As tecnologias, que do século XIX em diante passam a “estender” nosso corpo, cada vez mais, a uma velocidade vertiginosa, deverão tão logo nos proteger da ampliação desse alcance. Se com isso elas aumentam a superfície de contato entre o corpo e o mundo, é por meio delas então que deveremos amenizar os efeitos de tantos estímulos. Em termos físicos, a tecnologia é a arma e a armadura: um exemplo banal como um automóvel e a obrigatoriedade do seu cinto de segurança, do seu *airbag*. Em termos psíquicos, ela é o estimulante e o anestésico. Neste caso, o problema reside, em uma palavra, no excesso. Na perda de uma medida para o excesso de estímulos que os órgãos dos sentidos são capazes de

³ “O sistema nervoso não se cinge aos limites do corpo. O circuito que vai da percepção sensorial à resposta motora começa e acaba no mundo. O cérebro não é, assim, um corpo anatômico isolável, mas parte de um sistema que passa através da pessoa e o seu (culturalmente específico, historicamente transitório) ambiente. Enquanto fonte de estímulos e arena para resposta motora, o mundo exterior deve ser incluído para que se complete o circuito sensorial. (A privação sensorial provoca a degeneração dos componentes internos do sistema.) O campo do circuito sensorial corresponde assim ao da ‘experiência’, no sentido filosófico clássico da mediação entre sujeito e objeto, e no entanto a sua própria composição torna a dita separação entre sujeito e objeto (que era o tormento constante da filosofia clássica) simplesmente irrelevante. Para diferenciar a nossa descrição da concepção tradicional do sistema nervoso humano – mais limitada e que isola artificialmente a biologia humana do seu ambiente – chamaremos a este sistema estético de consciência sensorial, descentrado do sujeito clássico, no qual as percepções sensoriais exteriores se enfeixam nas imagens internas de memória e de antecipação, ‘sistema sinestético’” (BUCK-MORSS, 1996, p. 19).

assimilar e transformar em experiência, a qual se constitui na ligação com a memória passada e, assim, com a possibilidade do relato, da narrativa⁴. Se Benjamin sugeriu restituir o poder instintual dos sentidos como forma de preservar a humanidade de sua autoaniquilação, ocorre que “Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choque dos quais a consciência se deve esquivar”, comenta Susan Buck-Morss, de modo que “nas condições do choque moderno [...] responder a estímulos *sem* pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência” (1996, p. 22). E a autora segue:

Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogos, o choque é a essência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm o seu correspondente em choques psíquicos [...] (BUCK-MORSS, 1996, p. 22).

Diante disso, há uma inversão na disposição do sistema sinestético. Ele deve se esquivar dos estímulos tecnológicos para proteger o corpo. “O seu objetivo é o de *entorpecer* o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de *anestésica*” (BUCK-MORSS, 1996, p. 24). Esse entorpecimento causado pelo próprio sistema cognitivo recebe um reforço de técnicas de anestesia que são, também elas, próprias da modernidade. Substâncias naturais e, posteriormente, sintéticas; narcóticos e analgésicos; diversas drogas têm o seu uso disseminado sobretudo a partir do século XIX. A mesma época em que, lembra Susan Buck-Morss, produz-se “um narcótico a partir da própria realidade” (1996, p. 27). São as fantasmagorias – grande parte do mundo das mercadorias, do entretenimento, da publicidade e, mesmo, da arte – e suas ilusões de totalidade, controle e conforto. Detenho-me por mais um instante em sua leitura:

⁴ Para Walter Benjamin, a *experiência* (*Erfahrung*) é indissociável da memória e dos relatos orais compartilhados, passados de pessoa para pessoa. Cito apenas dois de seus textos mais emblemáticos, que trazem esse conceito trabalhado: *Experiência e pobreza*, de 1933, e *O narrador*, de 1936.

Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são “reais” o quanto basta – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda “natural” de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativo – *os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total.* Como resultado, ao contrário das drogas, *a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo.* Enquanto que viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, *a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social* (BUCK-MORSS, 1996, p. 27-28, os grifos são meus).

Aqui está a anestesia. É de onde parto – para com/contrapô-la. Pois a análise da totalização do ambiente experimentada por *todos*, a análise dos efeitos massificados, tal como a realiza Susan Buck-Morss em sua crítica à visão aurática dos fenômenos da cultura, sustenta-se, ela mesma, em uma generalização e na conseqüente exclusão das possíveis manifestações singulares, que não se definem por um coletivo e escapam a normativas.

Podemos dizer que a visão aurática enxergaria nas ciências e nas técnicas, enquanto símbolos do desenvolvimento do homem moderno, um caráter “sagrado”. Para “as massas”, se seguirmos a generalização de Susan Buck-Morss, seria algo como uma “visão-padrão”: elas se colocariam respeitadas, como se em inapelável observância a essa autoridade que, com seus novos meios, manifestaria um poder de revelar a verdade e dirigir o sentido. Seria, nesse caso, uma visão conjunta – se isso fosse possível – inadvertida de que, para além da promessa de liberdade, em cada técnica algo do “humano” é sempre, simultaneamente, separado dos homens, capturado na – pretensa –

totalidade dessa esfera aurática ou “religiosa”⁵ (e que Guy Debord definiu, no âmbito das imagens, na proliferação das aparências, como a *sociedade do espetáculo*). Uma visão docilizada e narcisista, enfim, que acataria, por exemplo, nas imagens de *Triunfo da vontade*⁶, a superfície da tela ocupada harmoniosamente, e como algo impenetrável, imbatível como a própria imagem idealizada do corpo nazista – e do corpo de Hitler –, sem fissuras, sem acidentes, sem ausências⁷. Seria uma visão deslumbrada diante da fantasmagoria que se torna a propaganda do próprio Reich: “as massas mobilizadas preenchem os campos do estádio de Nuremberg e a tela do cinema”, diz Susan Buck-Morss, “de maneira que os padrões de superfície⁸ oferecem uma composição agradável do todo, permitindo ao espectador esquecer o propósito da exibição, a militarização da sociedade para a teleologia da feitura da guerra” (1996, p. 39). Aqui, desse deslumbramento decorreria a perda da experiência ainda possível, para além dos ideais da “cultura” e do “homem”, como esperava Benjamin: uma experiência exausta, anestésica em certo sentido⁹. Seria, na sentença da autora, a pura captura, a total manipulação, o fracasso político:

⁵ “Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (AGAMBEN, 2007a, p. 65).

⁶ Filme-propaganda nazista de Leni Riefenstahl, de 1935.

⁷ Jean-Luc Nancy distancia-se das concepções de indivíduo *ou* massa (isto é, distancia-se das concepções apresentadas por Susan Buck-Morss) e dedica-se ao pensamento da singularidade-pluralidade (adiante voltarei a isso). Em *La representación prohibida*, contudo, ele aponta as pretensões do nazismo em relação aos seus ideais de representação: “En un primer plano, no es necesario extenderse: se sabe cómo cultivó el nazismo la representación en todos sus aspectos, tanto del arte monumental y el desfile como los de la ‘representación del mundo’ (*Weltanschauung*, ‘visión del mundo’), respecto de lo cual el propio Hitler plantea en *Mein Kampf* la importancia política fundamental de una ‘visión’ que pueda ser presentada a las masas y no esté confinada en un discurso filosófico. Seguramente, se trata de eficacia mediática; pero, más aún, se trata de un mundo que pueda dejarse ver y hacerse presente en su totalidad, su verdad y su destino, y, por lo tanto, de un mundo sin fallas, sin abismos, sin invisibilidad oculta” (2006a, p. 42).

⁸ Vale frisar, “padrão de superfície” que a autora também aponta como possibilidade de leitura dos filmes de Eisenstein, enquanto “predominância do estético na cognição” e recusa do “acidental” (2009, p. 35), leitura esta embasada, como já mencionado, em *Sergei Eisenstein*, de Valery Podoroga.

⁹ Diz o final de *Experiência e pobreza*: “Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos. [...] Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e

A inversão dialética, por meio da qual a estética passa de um modo cognitivo de contato (*in touch*) com a realidade para uma maneira de a barrar, destrói o poder do organismo humano para responder politicamente, mesmo quando está em jogo a auto-preservação [...] (BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

Mas dessa leitura sobressai que, de outro modo, a visão não-aurática – como “antídoto”, inclusive, às generalizações – já está apresentada pelo próprio Benjamin, que considera, exatamente, o pensamento do entorpecimento¹⁰. Tal visão advém da sensibilidade que está efetivamente em contato com as técnicas: está *com* elas e, logo, *contra* elas. É uma sensibilidade tocada pelo ruidoso da modernidade (seu poder de alienação e isolamento), pela desmedida dos seus choques, mas que justamente aí encontra o silêncio: o reconhecimento de uma experiência outra, distraída, em sonho, embriagada ou exausta (e por isso não-respeitosa dos mitos e dos ritos que operam a separação entre os homens e os objetos sagrados ou auráticos); o que é, sem dúvida, reconhecer uma resposta política, que se dá de maneira indissociável da própria vida, do próprio corpo, em abandono¹¹. Neste ponto não há culto, nem manipulação; e assim não há rosto para a autoridade, não há narcisismo, nem ideal: “se virarmos a câmera para Hitler de uma

absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças” (1994b, p. 118).

¹⁰ Não só em *Experiência e pobreza* e em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, textos em que está colocada a força singular que há no sonho e na distração, mas também em trabalhos anteriores como *A imagem de Proust* e *O surrealismo*, ambos de 1929. Neste último, lemos sobre o pensamento da embriaguez e sua iluminação profana: “Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento da embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. [...] De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. [...] Da mesma forma, a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós” (1994c, p. 32-33).

¹¹ *Abandono* é um conceito-chave para pensadores como Jean-Luc Nancy e Giorgio Agamben. Em *Homo Sacer* (2002), de 1995, este articula o *bando* como a base da biopolítica contemporânea, a partir da relação problemática entre as figuras do soberano e do *homo sacer*. Adiante retomo o conceito.

maneira não aurática”, continua Susan Buck-Morss, “se usarmos este aparato tecnológico como uma ajuda à compreensão sensorial do mundo exterior ao invés de como uma *fuga* dele, fantasmagórica ou narcisista [...]” (1996, p. 39), o que vemos é a vulnerabilidade de alguém que tem medo, alguém que chora como a criança fantasiando ter o corpo feito em pedaços, diz a autora (1996), apoiada na teoria do “estágio do espelho”, de Lacan, e na das expressões das emoções nos homens e nos animais, de Darwin. É que, como um cirurgião, o “cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade”, diz Benjamin (1994a, p. 187), compondo uma imagem de inúmeros fragmentos. E isso, para Benjamin, é a descrição mais significativa para o homem moderno e sua possível liberação:

[...] ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (1994a, p. 187).

O que inunda os sentidos e anestesia a sensibilidade com o excesso de estímulos é também o que toca o corpo, singular, singularmente. E o sentido está nessa pungência, nesse contato possível¹²: com a reprodutibilidade técnica, a singularidade – cada uma delas.

¹² Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin destaca a prevalência do aspecto tátil na arte cinematográfica: “*A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.* E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (1994a, p. 194).

Pontos do sensível

A anestesia poderá ser considerada uma marca da modernidade. Mas, se os fatos são marcados no tempo, também o tempo deixa sua marca nas coisas. (E neste movimento está a leitura.) De modo que a anestesia sofre atravessamentos, se desdobra, vira, ela mesma, abertura e chance. E, por isso, se apresento como ponto central, ou como “problema”, a influência da massificação das técnicas de reprodução e seu excesso de estímulos sobre a sensibilidade dos homens na modernidade do século XX brasileiro, tão logo devo dizer que a sensibilidade desses mesmos homens, afetada, influencia, de volta, as técnicas de reprodução e seu excesso¹³.

No Brasil, é sobretudo entre o fim dos anos oitenta do século XIX e os anos vinte do século XX que se delinea e aos poucos se consolida o horizonte tecno-industrial, tomando conta dos maiores centros urbanos, em primeiro lugar o Rio de Janeiro. E é sobre estas décadas que, em *Cinematógrafo de letras* (2006), publicado em 1987, Flora Süssekind se debruça para analisar o confronto entre a literatura e tal paisagem técnica em formação, por meio do exame da crônica, da poesia e da prosa de ficção. Confronto este que a autora observa sob dois ângulos:

O primeiro deles: via representação explícita, rastreando diferentes figurações literárias dos artefatos modernos, dos novos meios de locomoção e comunicação, da nascente indústria do reclame e da imprensa empresarial que se afirma no Brasil no início do século XX. E, seguidas as pistas explícitas, se passará a examinar de que maneira esse estreitamento de contatos com o horizonte técnico passa a enformar a produção cultural. Não se trata mais de investigar apenas como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção

¹³ Claro está que dar atenção a este movimento, aparentemente trivial, é distanciar-se de uma compreensão historicista da literatura e, de maneira geral, da cultura. Do mesmo modo, é também buscar um entendimento outro para a relação entre sujeito e objeto, ou melhor, é buscar o ponto em que sujeito e objeto se tocam, em que eles *coincidem*.

e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras de então. Em sintonia com o império da imagem, do instante e da técnica como mediações todo-poderosas no modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e uma subjetividade sob constante ameaça de desaparecimento (SÜSSEKIND, 2006, p. 15-16).

Sem dúvida, o ensaio de Flora Süssekind é emblemático em seu esforço para reaproximar-se de um período que, segundo a autora, do ponto de vista literário, é geralmente definido “como ‘pré’ ou ‘pós’ algum outro, e raras vezes em função de marcas próprias” (2006, p. 13). Nesse sentido, nomes como João do Rio, Godofredo Rangel, Lima Barreto, Olavo Bilac, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Pedro Kilkerry, Guilherme de Almeida, entre outros, são revistos pela pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa¹⁴ no que são sintomáticos de tal confronto, em seus diferentes desdobramentos; pois as respostas foram variadas, conflitantes e até contraditórias, inclusive na produção de um mesmo autor, como, por exemplo, Bilac, que de modo ambivalente tanto deplorava como elogiava as técnicas e os técnicos emergentes: aparentemente pouco encantado com as novidades modernas, o escritor buscava manter intactas as hierarquias, empenhando-se para diferenciar a literatura e o artista (em seu caráter aurático) do meio jornalístico e da produção textual dos profissionais da imprensa (que se entregavam a um automatismo “sem beleza”, “sem alma”), enquanto que, também ele, ao mesmo tempo, escrevia crônicas, muitas vezes em versos (como na “Gazeta rimada”), e “versos-reclame”, além de divulgar nos jornais grande parte da sua obra, como salienta Flora Süssekind (2006, p. 21-22).

Dessa forma, entre 1890 e 1920, aproximadamente, as respostas, no campo literário, às técnicas que na modernidade brasileira se disseminavam puderam variar bastante, diz a autora: desde a “*mimesis* sem culpa”, no caso de João do Rio, e a “*reelaboração*, no caso de Lima Barreto”, até a “*recusa* ou assimilação constrangida, mas remunerada, no de Bilac”, o “perverso *deslocamento* de quaisquer marcas de modernização”, no caso de Godofredo Rangel, e o “trabalho sistemático com procedimentos e materiais tomados do ‘mundo da técnica’”, cujo

¹⁴ A Fundação Casa de Rui Barbosa é uma instituição pública federal, vinculada ao Ministério da Cultura, e está sediada no Rio de Janeiro. Flora Süssekind é pesquisadora do Setor de Filologia da Fundação. Algumas informações sobre o acervo e alguns textos *on-line* estão em: <<http://www.casarui Barbosa.gov.br/default.asp>>.

exemplo pode ser a postura crítica de Mário de Andrade em seu poema “Máquina-de-escrever”, do livro *Losango cáqui* (2006, p. 24/150). Neste último caso, um sinal dos “irônicos assassinatos de artefatos puros e subjetividades tirânicas”, isto é, um sinal dos “cadáveres que a literatura de 20 maliciosamente expunha à visita pública”, enquanto que, em “grande parte da produção literária pós-20”, “multiplicam-se as tentativas de ressurreição. Ou melhor: de esconder cadáveres, fingir que jamais houve morte alguma” (SÜSSEKIND 2006, p. 150-151).

No limiar em que Flora Süssekind fixa o final de seu ensaio pontuo a abertura desta leitura, seguindo a proposta de diálogo com a reprodutibilidade técnica, mas então um tanto enviesado pelo interesse que me toca: a anestesia e o contato. Com o que delineio, mais claramente, os elementos centrais deste trabalho e as tecnologias às quais se relacionam: os poemas “Cinema”, de Guilherme de Almeida, publicado em 1925 em *Encantamento*; “O microscópio”, de Bueno de Rivera, publicado no livro *Mundo submerso*, de 1944; e “Uma fotografia aérea”, de Ferreira Gullar, publicado em *Dentro da noite veloz*, em 1975. Todavia, não só de registros em linguagem verbal componho o *corpus*. O jornal *Dom Casmurro*, do Rio de Janeiro, por meio de imagens que ilustram três anos de suas edições (1937, 1938 e 1939), é também um dispositivo marcado, paradigmático das transformações ligadas às técnicas de reprodução e à sua assimilação, sobretudo no que tange à consolidação, no Brasil, da arte cinematográfica. Algo que se torna evidente já ao primeiro olhar: no jornal (um hebdomadário “de esquerda” concomitante ao Estado Novo de Getúlio Vargas), é patente o fascínio exercido pelas “estrelas” de Hollywood, que não estavam presentes apenas nos retratos da página “Câmera” ou, posteriormente, na página “Espetáculos”, mas tinham suas imagens igualmente “reproduzidas” nas colunas de costumes e moda, isto é, no padrão que trazia, com as mesmas belas poses, as novidades e o “bom-gosto” que vinham dos Estados Unidos ou de Paris.

Neste ponto, comentar a hipótese deste trabalho talvez seja como dar atenção a um excesso: como o *punctum* de Barthes, é algo que se acrescenta à imagem, mas que “*todavia já está nela*” (1984, p. 85). Se nos poemas e nas imagens podemos encontrar a indicação de uma condição anestésica que se instaura na modernidade – e, em paralelo, a indicação de uma desilusão, talvez crescente, em relação ao poder emancipatório e às promessas de superação que o avanço tecnológico

proporcionaria à humanidade¹⁵ –, ao mesmo tempo, digamos, quem sabe nem tudo esteja perdido. Isto é: se o “projeto modernidade” se desdobra em uma condição anestésica, esta mesma condição está diretamente ligada à emergência de outros contatos, capazes de produção de sentido e de subjetivação. Ou ainda: se Susan Buck-Morss releu o ensaio de Benjamin de 1936 acentuando o risco da *anestesia do sistema sinestético*, talvez seja possível, hoje, por meio da justaposição de objetos culturais, numa sorte de leitura a contrapelo, encarar esta “condição anestésica das massas” a fim de profaná-la, a fim de profanar essa que seria a lógica da reprodutibilidade técnica, dando atenção a uma *estética anestésica* dos sentidos, uma *an-estética*, e de maneira que esta condição se estabeleça como *contato*, como potência, com a singularidade dos corpos¹⁶.

Com base no exposto, algumas questões podem ser formuladas. Inicialmente: de que modo, nos poemas e nas imagens em questão, a reprodutibilidade técnica, como um dispositivo, permite a produção desses contatos? Em caso de haver respostas diversas, quais os mecanismos que operam os processos de subjetivação a partir dos objetos culturais selecionados? E, por fim, qual a disponibilidade que a reprodutibilidade técnica oferece para o pensamento contemporâneo e, de modo geral, para a cultura, se o objetivo é distanciarmo-nos das leituras que se detêm sobre “as massas” encontrando nelas respostas padronizadas para, de outro modo, aproximarmo-nos do(s) singular(es) e das aberturas para o indomesticável? O caminho está orientado, certamente, no sentido de não apenas analisar temáticas (como as diferentes técnicas são citadas nos poemas e exploradas nas imagens),

¹⁵ É quase desnecessário dizer que essa crença na emancipação e na superação do homem em relação a si mesmo move as próprias condições que configuram a biopolítica. Como sabemos, no extremo, colados aos ideais de desenvolvimento comum, de progresso e de libertação da humanidade – os quais são indissociáveis do avanço tecnológico, da “fé” no cientificismo e no “ocidentalismo” – estão os sistemas das sociedades de controle, os campos de concentração, o estado de exceção feito norma. Se em um contexto mais amplo, portanto, esses ideais conduzem, também, ao extermínio, em termos cognitivos eles levam à anestesia da sensibilidade e a manifestações de uma crescente desilusão da modernidade.

¹⁶ Semelhante postura justifica-se, também, no esforço de construir uma abordagem que tome as atribuições em jogo (como, por exemplo, “literatura pura” ou “literatura social”, “alienação” ou “participação”, “original” ou “cópia”, etc.), dadas *a priori*, para discuti-las e problematizá-las. A ideia é evitar as sínteses, que contribuem para uma interpretação caduca da modernidade; interpretação ainda herdeira, como aponta Raúl Antelo em textos como *A aporia da leitura* (2003) e *Institucionalização e disseminação* (intervenção ainda não publicada, apresentada no evento Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais 2009, promovido pela Fundação Hassis – Florianópolis-SC – e pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE; o texto me foi cedido pelo autor, a quem sou grato), de uma lógica produtora de institucionalizações, de hierarquizações, de monumentos auráticos.

mas sobretudo de testar a lógica da reprodutibilidade técnica para entender o quanto ela pode ser deslocada, tensionada, possibilitando a leitura de pungências¹⁷.

Cada um dos poemas centrais (“Cinema”, “O microscópio” e “Uma fotografia aérea”) será analisado em suas possibilidades de anestesia e contato por meio da construção de uma constelação¹⁸ em que outros textos estarão com/contrapostos. Da mesma maneira será feita a leitura dos registros iconográficos do jornal *Dom Casmurro*: às imagens do hebdomadário serão acrescentadas outras imagens, outros textos, de modo que o desenho formado possa indicar a força dos sentidos – sensatos, sensíveis – que as técnicas de reprodução exercem sobre os sentidos – sensíveis, sensatos –, tendo como eixo orientador as imagens do periódico carioca, de 1937 a 1939.

Tal itinerário será cumprido de maneira artificiosa: na borda da linha, a tentativa da estrutura fragmentária da montagem, numa série de clichês – para sustentar a oportunidade do espaçamento, do erro e do que tal propósito me cobra, em paga. Isso pode ser chamado de risco; mas também, de outro modo, pode ser dito abertura, nascimento, respiro.

¹⁷ Penso novamente em Benjamin: “O caráter destrutivo tem a consciência do indivíduo histórico cuja principal paixão é uma irresistível desconfiança do andamento das coisas [...]” (1986, p. 187). E se não há a defesa do que deve ser posto no lugar do que é destruído, talvez exista apenas “o reconhecimento de que o mundo se simplifica terrivelmente quando se testa o quanto ele merece ser destruído” (BENJAMIN, 1986, p. 188).

¹⁸ Cito a leitura crítica que Susan Buck-Morss, em *Origen de la dialéctica negativa*, realiza do método adorniano/benjaminiano de “construção de constelações”: “Cuando Adorno introducía la naturaleza para otorgarle una representación verdadera a la historia, su polo opuesto, cuando apuntaba a su convergencia en el momento de la transitoriedad, estaba siguiendo la inspiración de Benjamin. El supuesto implícito en este principio (asumido también en la noción marxiana de antagonismo social y en el concepto freudiano de ambivalencia) era que la realidad era contradictoria en sí misma, que sus elementos no formaban un todo armónico, ni siquiera al interior de un fenómeno particular. Las constelaciones eran construidas para hacer visible este carácter esencialmente contradictorio [...]”. (1981, p. 209).

Um alaúde tocando um tupi?

O Trovador

Sentimentos em mim do asperamente
 dos homens das primeiras eras...
 As primaveras de sarcasmo
 intermitentemente no meu coração arlequinal...
 Intermitentemente...
 Outras vezes é um doente, um frio
 na minha alma doente como um longo som redondo...
 Cantabona! Cantabona!
 Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!

Mário de Andrade, *Paulicéia Desvairada*, 1922.

Em “O Trovador”, publicado em 1922 no livro *Paulicéia Desvairada* (2002), Mário de Andrade parece configurar a síntese de uma certa visão do modernismo. No poema, a figuração do poeta – o trovador – adquire uma forma bizarra, resultado da assimilação da técnica ancestral estrangeira por meio de sua “deformação” na modernidade brasileira. Em suma, é uma figura que falta em seu lugar, pois se faz presente, ascendendo do passado, enquanto, simultaneamente, remete ao futuro possível, capturável no instantâneo das trajetórias e das temporalidades que convergem nos versos.

Se encarado como síntese do modernismo da década de vinte, distingue-se em “O Trovador” um ideal de formação da identidade nacional, fruto da apropriação da tradição técnica (o alaúde) e da sua ressignificação pelas mãos de um brasileiro arquetípico – mas impuro, sem inteireza –, apresentado na imagem do tupi transviado de qualquer traço romântico. Ou seja, “Diante de uma norma dúplice, a autonomia modernista equilibra-se, com efeito, entre fidelidade e traição” (ANTELO, 2001, p. 106). Com o que se pode afirmar, primeiramente, a partir do poema: na concepção de Mário de Andrade, o papel do modernismo era mediar o contato com a tradição artística eurocêntrica para que dessa relação vingasse uma nação – o Brasil moderno. Mas, em deslocamento, como representação da modernidade, acredito que o alaúde de Mário pode remeter não somente ao trânsito das vanguardas;

ainda que por um exercício de atribuição errônea, creio que ele pode se referir, também, a todo artifício “moderno” capaz de trazer em si o deslumbramento do novo, a irradiação de sua técnica e, numa visão progressista – e nesse sentido talvez remediadora ou pouco problematizante –, a certeza do desenvolvimento da humanidade, na ideia (o ideal) de um futuro promissor e cada vez mais próximo. Neste caso, são “alaúdes” o microscópio, a máquina de escrever, o telégrafo, a fotografia, o concreto, o rádio, o telefone, o automóvel e o asfalto, o cinema, a aspirina, os estádios de futebol, a eletricidade, etc. Todos representativos de um período de profundas transformações na materialidade da vida; o que ressoa, por sua vez, e com forte impacto, como sabemos, na sensibilidade, nas relações dos homens com o mundo e, sem dúvida, em suas manifestações chamadas artísticas ou culturais.

* * *

É de grande importância no pensamento de Giorgio Agamben o conceito de *dispositivo*, que ele trabalha a partir de suas leituras de Foucault. Ambivalente, dispositivo é tudo aquilo que de algum modo permite a constituição de um *sujeito*¹⁹, isto é, tudo aquilo que, colocado em relação de contato com um *ser vivo*, permite que este resulte em um sujeito, através de um processo de subjetivação; mas isso, logo se vê, significa que a existência dos sujeitos está duplamente condicionada – por uma cisão e uma forma de controle –, na medida em que ser vivo e sujeito, separados, estão unidos apenas por meio dos dispositivos (o que também quer dizer que cada sujeito é o resultado de uma ação momentânea, diversa, e não algo essencial). Mas vejamos a definição do conceito em *O que é um dispositivo?*:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo 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 vivos. Não

¹⁹ Em *O autor como gesto*, Agamben define: “O sujeito [...] não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo” (2007b, p. 63). E em *O que é um dispositivo?*: “chamo de sujeito o que resulta da relação entre os seres vivos (as substâncias) e os dispositivos” (2005, p. 13).

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).

Fica evidente a dificuldade de lidar com o conceito – a dificuldade de lidar com os próprios dispositivos. Isso se dá pela constatação de que cada novo dispositivo tanto carrega uma promessa de felicidade, ou seja, a ampliação das possibilidades de subjetivação, como, simultaneamente, estipula uma espécie de custódia desses mesmos novos sujeitos. E é devido a essa “conexão com o poder” que valer-se de um dispositivo é lidar com uma forma de liberdade vigiada; é, ainda no desenvolvimento de Agamben, lidar com uma *oikonomia*²⁰,

²⁰ Diz Agamben: “Nos primeiros séculos da história da Igreja – digamos, entre o segundo e o sexto século – o termo *oikonomia* desempenhava na teologia uma função decisiva. Vocês sabem que *oikonomia* significa em grego a administração do *oikos*, da casa e, mais geralmente, gestão, *management*. Trata-se, como disse Aristóteles, não de um paradigma epistêmico, mas de uma práxis, de uma atividade prática que deve de quando em quando fazer frente a um problema e a uma situação particular. Por que os padres sentiram a necessidade de introduzir este termo na teologia? Como se chegou a falar de uma economia divina? Trata-se, com precisão, de um problema extremamente delicado e vital, talvez, se me permitem o jogo de palavras, da questão crucial na história da teologia cristã: a Trindade. Quando, no decorrer do segundo século, se começou a discutir sobre uma Trindade de figuras divinas, o Pai, o Filho e o Espírito, houve, como era de se esperar, no interior da igreja uma fortíssima resistência por parte dos seus mentores que pensavam com temor que, deste modo, se arriscava a reintroduzir o politeísmo e o paganismo na fé cristã. Para convencer a estes obstinados adversários (que foram finalmente definidos como ‘monarquianos’, isto é, partidários do governo de um só) teólogos como Tertuliano, Hipólito, Irineu e muitos outros não encontraram melhor maneira do que se servirem do termo *oikonomia*. O argumento destes era o seguinte: ‘Deus, quanto ao seu ser e a sua substância, é, certamente, uno, mas quanto a sua *oikonomia*, isto é, ao modo pelo qual administra a sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao invés, tríplice’. Como um bom pai confiará ao filho o desenvolvimento de certas funções e de certas tarefas, sem perder para este o seu poder e a sua unidade, assim Deus confia a Cristo a ‘economia’, a administração e o governo da história dos homens. O termo *oikonomia* foi assim se especializando para significar de modo particular a encarnação do Filho e a economia da

de modo que, como recurso de subjetivação disponível a ser lançado, um dispositivo, em troca, lança sobre o sujeito, de fato, a sombra da sujeição²¹. E se considerarmos a fase avançada do capitalismo, como faz Agamben, o problema, parece, torna-se ainda mais complexo:

O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na fase atual do capitalismo é que eles não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, só através da própria negação; mas o que acontece nesse momento é que os processos de subjetivação e os processos de dessubjetivação parecem reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, se não em forma larvar e, por assim dizer, spectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade (2005, p. 15).

É provável que não haja, considerando nesses termos, quando em contato com um dispositivo, estabilização possível entre subjetivação e dessubjetivação, e o sujeito, dessa maneira, como se continuamente sobre um limiar de si (como no limiar da liberdade de ação e da sujeição), somente poderia se constituir por meio da desestabilização, por meio da própria morte desse sujeito por uma ação *formado*, eu

redenção e da salvação (por isso em algumas das seitas gnósticas Cristo termina por se chamar ‘o homem da economia’, *ho anthropos tes oikonomias*). Os teólogos se habituaram pouco a pouco a distinguir entre um ‘discurso – o *logos* – da teologia’ e um ‘*logos* da economia’ e a *oikonomia* converteu-se assim no dispositivo mediante o qual o dogma trinitário e a idéia de um governo divino providencial do mundo foram introduzidos na fé cristã. Mas, como frequentemente acontece, a fratura que os teólogos procuraram deste modo evitar e remover em Deus sob o plano do ser reaparece na forma de uma cisão que separa em Deus ser e ação, ontologia e práxis. A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura ocidental” (2005, p. 11-12).

²¹ Afirma o filósofo em *Elogio da profanação*: “Todo dispositivo de poder sempre é duplo: por um lado, isso resulta de um comportamento individual de subjetivação e, por outro, da sua captura numa esfera separada. Em si mesmo, o comportamento individual não traz, muitas vezes, nada de reprovável e até pode expressar uma intenção liberatória; reprovável é eventualmente – quando não foi obrigado pelas circunstâncias ou pela força – apenas o fato de se ter deixado capturar no dispositivo” (2007a, p. 79).

poderia dizer, ou ligado a uma *sobrevivência* que se caracteriza, mais propriamente, enquanto imprópria, *informe* ou fantasmal²².

Portanto, se há saída, creio que esta seja, exatamente, em vida, manter o contato com esse desfazimento. Não como compromisso, ele não deve se dar *a priori*, como projeto, mas como oportunidade para que o desfazimento se insinue em silêncio, como um assédio; pois o *contato* (entre sujeitos, dispositivos – entre corpos) não é uma fusão ou um encontro em que as partes se completam, se equilibram, formam conjunto ou organismo; ao contrário, é o mais próximo que se pode

²² Exemplar dessa condição é o procedimento proposto por Hermann Rorschach, em 1921, com o método do *Psicodiagnóstico*. Sobre seu trabalho e seus dispositivos – lâminas de papel com imagens (manchas simétricas, na verdade) que ele entregava aos pacientes para que estes as lessem – escreve Georges Didi-Huberman em *La imagen mariposa*: “En plena época del surrealismo, de los ‘dibujos automáticos’ y del interés especulativo sobre las manchas de tinta de Victor Hugo o las *Kleksographien* de Justinus Kerner, su genialidad consistió en producir unas imágenes que eran a la vez *fortuitas*, con el equívoco y la fragilidad que eso supone, y estructuralmente *llenas de significado*. Plenitud de significado obtenido, como bien se sabe, por medio de un procedimiento de huella, creadora automática de *simetrías* formales” (2007, p. 65-66). A simetria é necessária para confortar o homem, para *conformar*. Sua aparência estável ao mesmo tempo estabiliza as inquietações, as lacunas. Contudo, como no caso das lâminas de Rorschach, a simetria é apenas um aspecto das imagens. Como toda imagem, estas são inquietas, erráticas, transbordam em si, excessivas. Assim, mais adiante, Didi-Huberman afirma o desequilíbrio: “Por un lado, la simetría (sobre todo la vertical) es un *rasgo de construcción*: estructura positivamente la representación, instituye el sujeto en forma estable. Pero el equívoco aparece cuando nos encontramos ante la imagen como ante una máscara, es decir, como *organización dúplice*: como si la *imago* escondiese en su esplendor formal la existencia enmascarada de una *larva informe*” (2007, p. 67). E se a (nossa) imagem vaga, mariposeia entre o esplendor e o informe, como diz Didi-Huberman e como mostra o trabalho de Rorschach, essa ambivalência pode ser encontrada não só nas mariposas, mas também, como assinala Roger Caillois em *La mante religieuse* (publicado em 1934 na revista *Minotaure*), no inseto conhecido como *louva-a-deus*. Em linhas gerais, segundo Caillois (1934), em diversas culturas o louva-a-deus simboliza a tensão entre vida e morte. E seu comportamento, durante a procriação (quando o macho é morto pela fêmea), aliado aos aspectos antropomórficos do inseto, encontra paralelos inegáveis se projetado sobre o comportamento humano, no que se refere ao inconsciente, aos conflitos afetivos e à sexualidade. Caillois (1934) comenta que o medo da castração opera como uma especificação do medo que o homem tem de ser devorado pela fêmea durante ou depois do acasalamento: representação fornecida com exatidão pelas núpcias do louva-a-deus. Nesse sentido, as determinações das estruturas sociais não esgotam o psicológico, o mítico; e certas reações que no homem podem ser encontradas apenas em um estado de virtualidade, no resto da natureza podem corresponder a fatos explícitos facilmente observáveis. De modo que ainda poderia dizer: sem equilíbrio, a imagem (se) consome. E o que resta é a própria imagem sem cabeça, a imagem inconsciente, o louva-a-deus decapitado durante a cópula, em seu instante mais intenso de vida, morto. De certa maneira, considerando a capacidade de mimetismo do louva-a-deus (mimetismo igualmente encontrado em inúmeras espécies de mariposas), aspecto também abordado por Caillois em seu texto, o que resta é, enfim, uma imagem-só-fundo, ou a formação da presença de uma forma ausente; um fantasma, sua força; alguém sem identidade, mas que chega ao seu fim, ao gozo, e intenso segue os espasmos do seu corpo, como se este mesmo fosse excesso.

chegar do contato, desse encontro, ou é mesmo o que dele resta, mas que se sustenta apenas na manutenção de uma distância, de um espaçamento inevitável – para que os corpos possam ser, singularmente, isso, corpos. Mais que um contato, enfim, é um toque, somente; ou ainda menos: em sua partida, um roçar²³.

Em contato não há finalidade, pertencimento, propriedade. De outro modo, talvez haja, sim, um *uso*. O que nos permite retornar a Agamben, em cujo pensamento encontramos também o seguinte conceito: a *profanação*. E de modo que uma aproximação entre *alaúdes* e *dispositivos* possa ser arriscada (como na verdade é). Afinal, como dispositivos ligados à ampliação de possibilidades para a vida e a novas formas de subjetivação, assim como a novos exercícios de poder e controle, é necessário que “as técnicas” sirvam, então, a um entendimento que se articule como gesto profanatório: que seja possível, enfim, uma orientação lúdica, negligente, distraída, embriagada ou gratuita que abra tais dispositivos “ao uso comum dos homens” (AGAMBEN, 2007a, p. 65); uso comum que, insisto, pede a desativação da propriedade, da individualidade, isto é, de toda ideia ligada à essencialidade, em proveito do que caracteriza cada homem, em sua condição singular-plural: o inapropriável da vida do sujeito, o próprio ser vivente – algum, qualquer – que escapa – em sonho, desejo, angústia, memória, imaginação – às determinações, à força de permanência dos dispositivos com os quais, inevitavelmente, deve se relacionar.

²³ No epílogo de *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, texto em que Jean-Luc Nancy realiza uma análise não religiosa do cristianismo, ou ainda, uma desconstrução do cristianismo por meio do próprio cristianismo, sua “auto-desconstrução”, valendo-se do episódio do evangelho de João, há um pensamento que pode ser fundamental para o entendimento do contato aqui proposto: “Es esencial a la pintura no ser tocada. Es esencial a la imagen en general no ser tocada. Es su diferencia com la escultura; o, al menos, ésta puede ofrecerse alternativamente al ojo y a la mano, así como al caminar que da vueltas a su alrededor, aproximándose hasta tocar y alejándose para ver. Pero ¿qué es la vista sino, sin duda, un tocar diferido? Pero ¿qué es un tocar diferido sino un tocar que aguja o que destila sin reserva, hasta un exceso necesario, el punto, la punta y el instante por el que el toque se separa de lo que toca en el momento mismo en que lo toca? Sin esa separación, sin ese retroceso o esa retirada, el toque no sería ya lo que es y no haría ya lo que hace (o bien no se dejaría hacer lo que se deja hacer). Comenzaría a cosificarse en una aprehensión, en una adhesión, una unión, incluso en una aglutinación que lo agarraría en la cosa y a la cosa en él, emparejándolos y apropiándolos uno al otro, y después al uno en el otro. Habría identificación, fijación, propiedad, inmovilidad. ‘No me retengas’ equivale también a decir: ‘Tócame con un toque verdadero, retirado, no apropiador, y no identificante’. Acaríciame, no me toques” (2006b, p. 79-80).

Nessa via de mão dupla está a abertura para o que podemos chamar de ingovernável ou para uma inédita forma de liberdade (se isso pode ser dito nesses termos). Cito Agamben:

Os filólogos não cansam de ficar surpreendidos com o dúplice e contraditório significado que o verbo *profanare* parece ter em latim: por um lado, tornar profano, por outro – em acepção atestada só em poucos casos – sacrificar. Trata-se de uma ambiguidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo *sacer*, com um contra-senso que Freud já havia percebido, significaria tanto “augusto, consagrado aos deuses”, como “maldito, excluído da comunidade”. A ambiguidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.

[...] Sagrado e profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois pólos, no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto. Mas é precisamente desse modo que a máquina pode assegurar a partilha do uso entre os humanos e os divinos e pode devolver eventualmente aos homens o que havia sido consagrado aos deuses (2007a, p. 68-69).

O uso é um gesto profanatório, não-natural, que abre diante do homem a oportunidade de lidar com os dispositivos sem a ligação com o fim ao qual eles se propunham, isto é, a oportunidade de lidar com cada dispositivo enquanto *puro meio*²⁴ ou enquanto resíduo daquilo que o

²⁴ Puro meio, “[...] ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um

mantinha em sua função de controle: a operação conjunta e equilibrada do mito e do rito, ou separação religiosa, que tem como função mesma a determinação dos limites entre as esferas de poder, entre as propriedades, entre os homens. “Assim, o uso é sempre relação com o inapropriável”, continua Agamben, “referindo-se às coisas enquanto não se podem tornar objeto de posse” (2007a, p. 72). De modo que, se na relação com os dispositivos não é possível ausentar-se de sua irradiação – nenhuma tecnologia é neutra²⁵, assim como nenhum uso “técnico” deve ser subtraído da esfera política²⁶ –, o problema coloca-se em não se

novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (AGAMBEN, 2007a, p. 74-75).

²⁵ Paul Virilio apresenta um pensamento pouco otimista em relação à tecnologia. Descontado o risco das sentenças, acredito, entretanto, que ele pode dar a medida extrema de um limiar entre a cultura e a barbárie. Cito sua entrevista a Sylvere Lotringer, em *Guerra Pura*: “Somos forçados a estender a questão da tecnologia não apenas à substância produzida, como também ao acidente produzido. O enigma da tecnologia [...] é também o enigma do acidente. Explico. Na Filosofia clássica aristotélica, a substância é necessária e o acidente é relativo e contingente. No momento, ocorre uma inversão: o acidente está se tornando necessário e a substância, relativa e contingente. Cada tecnologia produz, provoca, programa um acidente específico. Por exemplo: quando inventaram a estrada de ferro, o que foi que inventaram? Um objeto que permitia que você fosse mais depressa, que lhe permitia progredir – uma visão à la Júlio Verne, positivismo, evolucionismo. Ao mesmo tempo, porém, inventaram a catástrofe ferroviária. A invenção do barco foi a invenção dos naufrágios. [...] A invenção do avião foi a invenção do desastre aéreo. Creio que, de agora em diante, se quisermos continuar com a tecnologia (e não penso que haverá uma regressão neolítica), precisamos pensar *instantaneamente* a substância e o acidente – sendo a substância tanto o objeto como seu acidente” (1984, p. 39-40).

²⁶ O conceito de “técnica” mereceria uma discussão por demais longa e, sem dúvida, complexa. Seria preciso retomar a relação do conceito com a *physis*, com a *poiesis*. Seria preciso retomar e discutir Heidegger, o que demandaria mais tempo de leitura e excederia os propósitos e o espaço deste trabalho. Para propor uma mínima articulação, contudo, cito Jean-Luc Nancy, que apresenta seu pensamento sobre “a técnica” em diversos textos. A questão sempre toca a articulação da *techné* grega. Trago primeiramente o ensaio *Un pensamiento finito*: “‘la técnica’, esa palabra tomada absolutamente es sin duda uno de los conceptos menos bien formados del discurso ambiente (por lo que da tanto más que hablar). Ya, su uso absoluto hace olvidar que no hay técnica que no sea la técnica de tal o cual tipo determinado de operación [...]. ‘La técnica no es otra cosa que la ‘técnica’ de suplir a una no-inmanencia de la existencia en lo dado. Su operación es la operación de existir de lo que no es inmanencia pura. [...] El *nexus* de las técnicas, es el existir mismo. En tanto que su ser no es, sino que es la apertura de su finitud, el existir es técnica de parte en parte” (2002a, p. 29). E mais adiante, ressaltando o saber do sentido como finitude que há em toda técnica, para além da técnica que ela é: “El ‘reino de la técnica’ des-multiplica, des-reúne, desorienta sin cesar el cierre [*bouclage*] infinito de un Sentido. Lo mismo, sin duda, que desconcierta y desplaza sin cesar el acabamiento de una ‘obra’, y que la tecnicización podría en todo derecho ser declarada ‘in-operante’ [*dés-oeuvre*]” (2002a, p. 32). Mas, ainda sobre o caráter político, devo mencionar um fragmento de *Guerra, derecho, soberanía – Tejne*, ensaio recolhido em *Ser singular plural* que pode ser elucidativo para a compreensão da “técnica” enquanto cumprimento de uma técnica, que só se realiza nesse cumprimento. Nesse sentido, não é a técnica onipresente que controla a política contemporânea, por exemplo, mas a própria política que em sua maneira contemporânea de controlar produz-se pelas técnicas de controle, pelas técnicas de ser política. Cito Nancy: “Para

deixar capturar de todo, em não ser apropriado e em não apropriar, mas em permitir, por meio do dispositivo, da própria não-imanência da técnica em questão (cada “técnica de”), a constante abertura de um sentido que vá além do puro elogio ou do puro repúdio ao aparato; um sentido que, de outra forma, englobe o entendimento da modernidade – e então da contemporaneidade – nessa sua rede indecível (esplendorosa, larval; sagrada, maldita) e mesmo desarrazoada.

Embora facilmente situáveis nas idiossincrasias do seu tempo, as manifestações artísticas e os demais elementos da cultura podem ser lidos em uma lógica avessa à racionalidade do discurso histórico; ou podem ser lidos, mais propriamente, como *i*-lógicos: artificios não-explicáveis em termos ascendentes ou conciliatórios. E é a partir dessa possibilidade de leitura que podemos deslocar poemas e imagens do papel que se conforma como exemplo empírico da evolução e do progresso, ou da crise e da catástrofe. Neste caso, de outro modo, poemas e imagens aproximam-se do vazio, da ausência de fundamento dos ideais, do seu fracasso; assim como se aproximam do aspecto inconsciente e informe que perpassa as formas da cultura, revelando, com isso, a impossibilidade de esferas autônomas na arte e nos seus estudos (em suas áreas, suas disciplinas).

Se o objetivo é compreender as transformações que certos dispositivos proporcionaram à sensibilidade moderna, a partir do registro poético e das imagens que ilustram o periodismo de massas, talvez haja, sim, nesses objetos culturais, concomitante à condição anestésica, a força de uma crescente desilusão quanto ao poder emancipatório que tais dispositivos poderiam proporcionar aos homens na modernidade; ou seja, talvez haja neste ponto a evidência de uma inversão a partir da concepção de Mário de Andrade: os tupis não mais seguem tangendo os alaúdes, os alaúdes é que parecem estar “tocando”, pondo em fuga ou direcionando os tupis... Mas, indissociavelmente:

el pensamiento de la guerra que es siempre el nuestro, la guerra es la técnica por excelencia de la soberanía: es su aplicación y su ejecución (el fin) suprema. Una ‘técnica’ en este sentido no es un medio, sino un modo de ejecución, de manifestación y de actuación en general. Más exactamente, es el modo de cumplimiento que se distingue del modo ‘natural’ como su doble y su rival en conclusión. Cuando se recurre [...] a los términos griegos de *physis* y de *tejne*, es para dar nombres específicos a estos ‘modos de cumplimiento’, para distinguirlos de la ‘naturaleza’ como conjunto de materias y de fuerzas, dotado de sus leyes propias, y de la ‘técnica’ como medio ‘artificial’ de lograr unos fines” (2006c, p. 132-133). Ou seja, pensar “a técnica” é sempre pensar “a técnica de”, o modo (o artifício, a arte) de realização do ser (enquanto sua própria realização, e não como um meio para um fim); pois, de outro modo, corre-se o risco de “naturalizá-la” (talvez como arrisca a fazê-lo Paul Virilio), isto é, de dotar “a técnica” de um conjunto de leis próprias capazes de regular a vida no todo – e este é também um problema do conceito de *dispositivo*.

tanger, como quem toca um instrumento, um alaúde, como quem toca – isto é, como quem roça e parte – um corpo, tanger é de fato também ser tocado, no sentido de ressoar como sentido, com os sentidos – sensíveis, sensatos – que se oferecem à experiência com essa nova condição, que se for chamada aqui de anestésica será para tão logo ser sentida, para ser tocante e mesmo *comovente*. Neste ponto, então, tupis e alaúdes se tocam mutuamente, singularmente, em cada ponto, nota ou tonalidade como quem *faz uso*, quem sabe, de uma forma de gesto e escuta, de uma espécie outra de escuta, em sua força *movente*. Ambos – alaúde, tupi, sujeito, algum, qualquer, sentido – se tocam como quem está à escuta²⁷, enfim, de um sentido que com a reprodutibilidade técnica se repete (mas, como veremos, repetir não é reproduzir).

Se seguimos com o pensamento de Agamben em *Elogio da profanação*, vemos que, para ele, que retoma e leva adiante o fragmento póstumo de Benjamin, *O capitalismo como religião*, esta fase extrema do capitalismo que vivenciamos tem por característica marcante a presença de dispositivos que capturam inclusive os gestos profanatórios, agindo sobre os meios puros e realizando “a pura forma da separação, sem mais nada separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos”, diz Agamben, “coincide agora com uma consagração igualmente vazia e

²⁷ Em *A la escucha*, Jean-Luc Nancy aborda a questão da escuta como um pensamento filosófico radical, para além do signo da visão e do entendimento: “Lo sonoro [...] arrebatada la forma. No la disuelve; más bien la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración o una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse. Lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia” (2007a, p. 12). E ainda: “Si ‘entender’ es comprender el sentido (ya sea en sentido figurado o en el que denominamos sentido propio: oír una sirena, a un pájaro o un tambor ya es comprender en cada ocasión, por lo menos, el esbozo de una situación, de un contexto, si no de un texto), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible” (2007a, p. 18). Mas creio que ainda seja necessário, a esse respeito, enfatizar o pensamento de Nancy com relação ao “tender”, “estar tendido”, algo que diz a escuta em todos os sentidos (sensíveis, sensatos): “¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? ¿Qué se juega en ello, qué resuena, cuál es el tono de la escucha o su timbre? ¿Será la escucha misma sonora?”

“Las condiciones de esta doble interrogación remiten en primer lugar, muy sencillamente, al sentido del verbo *escuchar*. Por consiguiente, a ese núcleo de sentido en el que se combinan el uso de un órgano sensorial (la oreja, el oído, *auris*, palabra presente en la primera parte del verbo *auscultare*, ‘prestar oídos’, ‘escuchar atentamente’, del que proviene ‘escuchar’) y una tensión, una intención y una atención marcadas por la segunda parte del término. Escuchar es aguzar el oído –expresión que evoca una movilidad singular, entre los aparatos sensoriales, del pabellón de la oreja–, una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud. “Cada orden sensorial entraña así su naturaleza simple y su estado tenso, atento o ansioso: ver y mirar, oler y humear u olfatear, gustar y paladear, tocar y tantear o palpar, oír y escuchar” (2007a, p. 16).

integral” (2007a, p. 71)²⁸. Com o que o filósofo italiano termina suas reflexões da seguinte maneira: “A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (2007a, p. 79).

A geração que vem é a geração do agora. E diante do poder e do vazio à mostra é necessária uma decisão, uma estratégia – que pode se articular com o espetáculo²⁹, com o excesso de estímulos³⁰, e sem fugir à condição biopolítica³¹ que estrutura a sociedade, para fazer emergir

²⁸ E ele continua: “Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável” (2007a, p. 71).

²⁹ Para dar visibilidade ao conceito de Guy Debord: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997, p. 14); “Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como a negação da vida que *se tornou visível*” (1997, p. 16); “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (1997, p. 25).

³⁰ O excesso não pode ser engessado em uma relação obrigatória de causa e consequência com a anestesia e com a apatia na modernidade. (Senão, a solução seria haver simplesmente menos imagens, menos estímulos...). É preciso, sim, pensar o modo de lidar com o excesso, o modo de dar-lhe sentido, para além do seu aspecto destrutivo, mas com ele. Outros teóricos podem auxiliar nesse sentido, pois o excesso, a proliferação de aparências pode servir de base para a compreensão do século XX em seu aspecto barroco e como saída ao espetáculo proposto por Debord. De fato, o excesso diz respeito às sucessivas dobras e aos enigmas. E Mario Perniola afirma em *Secretos, pliegues, enigmas*, a partir de sua leitura de *A sociedade do espetáculo* (e dos comentários de Debord, vinte anos depois, ao próprio livro) e de *A dobra*, de Deleuze: “Mientras el pensamiento del secreto [que, Perniola relembra, é próprio da teoria do espetáculo] enfatiza al máximo los aspectos negativos de la realidad y describe un mundo en el que triunfa la nada, el pensamiento del pliegue nos propone la imagen de un mundo no vacío, sino lleno; es más, llenísimo, abigarrado, colmado en exceso, en el que hay un máximo de materia por un mínimo de extensión. La metáfora del pliegue significa justamente esta plenitud: tal es el mundo barroco, en el que todas las cosas están plegadas para ocupar el menor sitio posible; tal es el mundo contemporáneo, en el que todo está dado en el presente, todo está disponible aquí y ahora, y no falta nada. [...] Sobre este punto, entre el pensamiento del secreto y el pensamiento del pliegue hay una neta contraposición: el primero considera a la sociedad del espectáculo integrado la peor de todas las sociedades que hayan existido, el segundo piensa que la peor realidad es siempre mejor que la mejor utopía, justamente porque al menos es una realidad. Si el mundo existe – escribe Deleuze exponiendo a Leibniz – no es porque es el mejor, es más bien al contrario, es el mejor porque es, porque es el que hay” (2006, p. 20-21).

³¹ Retomo *Homo Sacer* (2002), no qual Giorgio Agamben nos mostra, a partir de sua leitura do conceito de Foucault, que a biopolítica está indissociavelmente ligada – em poucas palavras – à disseminação do campo de concentração na cidade e consequentemente à indiferenciação entre estado de exceção e norma, entre vida e política, entre sujeito e objeto, entre natureza e técnica. Com relação, de modo específico, ao desenvolvimento dos dispositivos e dos procedimentos científicos – com suas marcas em todos os aspectos da cultura –, sabemos que, para além de

esse rasgo não-consensual, não-hegemônico, que entre promessa de liberdade e captura pode abrir aos homens o uso das coisas, principalmente da linguagem, posto que seja ela a condição primeira daquilo que se chama – se mascara, se imagina – por sujeito.

Tal demanda insere o corpo neste tempo como ponto *crucial* – e a ênfase no adjetivo não é gratuita. Crucial, cruciforme, em forma de cruz: imagem ao mesmo tempo terminante e movente, decisiva e ambígua: nela convergem, simultaneamente, a crucificação e a encruzilhada, isto é, a violência e a abertura para novas possibilidades. Ponto crucial, corpo é isto que sofre as imposições da vida politizada e policiada; assim como é o lugar onde acontecem os movimentos involuntários dos órgãos, as mudanças de humor e as secreções, as ideias descabidas e as emoções, a desmedida do gozo e a noite do sono, os sonhos. É assim que o corpo necessariamente escapa, não se submete, indomesticável em seus fluxos inacessíveis – tanto para as instituições quanto para o sujeito que diz: “eu”.

uma aceitação entusiasmada, de uma assimilação crítica ou de um absoluto repúdio, qualquer pensamento que se queira contemporâneo deve, justamente, levar este desenvolvimento em conta, a partir de sua inscrição nessa condição de indiscernibilidade à qual está exposta a vida – a morte. Nesse sentido, em 1936, Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994a), situava-se em nosso presente, enfatizando a necessidade de questionarmos as técnicas de reprodução (sobretudo o cinema) para que a capacidade de resposta política possa se dar com elas, por meio do que elas permitem em termos de mudança da percepção da realidade e de alteração dos estatutos consolidados pela tradição. Quatro anos mais tarde, em 1940, Benjamin (1994d) acentuaria a contemporaneidade do seu pensamento ao escrever, na oitava das suas teses sobre o conceito de história, que o estado de exceção tornou-se a regra geral, o que nos coloca o dever de dar origem a um verdadeiro estado de exceção.

Cinema(s), existência

Uma definição do homem, do nosso ponto de vista específico, poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema.

Giorgio Agamben, *O cinema de Guy Debord*.

Sozinha

- Vá ao cinema.
- Com quem?

Francisco Alvim, *Lago, montanha*.

No cinema está a história da arte. Com alguma liberdade de deslocamento, é o que parece dizer Carl Einstein, logo no início dos seus *Aforismos metódicos*, texto publicado em 1929: “La historia del arte es la lucha de todas las experiencias visuales, los espacios inventados y las figuraciones” (2009, p. 39). Pois no cinema (na montagem, no movimento) está o embate de uma imagem com outra, o cumprimento de uma aproximação entre as imagens que só faz apresentar-se no próprio espaçamento das imagens: aproximadas ao extremo, elas não se mesclam; antes se repelem, exigem distância e, assim compostas, quase unidas, permanecem totalmente separadas. São corpos em combate. Contudo, talvez seja melhor dizer: não “no cinema está o embate”, mas o cinema *é* o embate, ou ainda, o cinema *é no* embate de uma imagem *com* outra.

Ser no embate, isto é, ser no *com*: nesse espaço criado, quem sabe o único possível para um contato, onde uma imagem está inteiramente *implicada* – dobrada em si, pregada em si – na exposição de si – e então, em certo sentido, *explicada*. Onde uma imagem *exposta* – colocada para fora, mas não como imagem que encerrava algo oculto (seu segredo, sua essência) que enfim se revela à vista, e sim como imagem que é *exposição* – onde uma imagem *exposta*, digo, se encontra, assim, inteiramente em sua maior propriedade: no desbordo do que caracteriza o ordinário da “sua propriedade”, no movimento em direção ao exterior de si mesma, ou seja, no movimento contínuo de *expropriação*, em que se apresenta toda a impropriedade do “próprio”. Ou em outras palavras: nada mais próprio da imagem que a *expropriação* – *expropriação* que, dessa forma ou, mais precisamente, com essa força, tem a sua

propriedade no *ex*, e não na “propriação”, já que no *ex* não há propriedade alguma senão a apresentação dessa passagem para fora, o apresentar(-se), em sucessivo lançamento para o *com*, o combate, a diferença. Nesse sentido, o sentido de toda existência da imagem é ser no *com* – onde “ser” é existir³², é a existência mesma.

A propriedade da imagem é então o próprio da sua exposição, e nesse movimento para o exterior de si está a sua interioridade, seu ponto mais íntimo. Íntimo, portanto, é o espaçamento de si, cumprido no exterior, com outra imagem. Íntimo é o “si” enquanto espaçamento³³ e saída (enquanto propriedade do *ex*). Espaçamento esse que (em uma imagem – ou quadro ou plano – e em outra) não cessa, embora seja absolutamente finito (em uma imagem – ou quadro ou plano – com outra). Pois, insisto, o *ex* não permite apropriação: relança a imagem a todo instante para a proximidade com a imagem seguinte, já não “uma” com “outra”, mas “uma” com “uma”, a imagem que vem *ante-si*, em cada instante finito do contato, cujo fim não atende a projeto, não responde a essência alguma que não seja ser no acabamento do *com*: *ser-com*³⁴ absolutamente finito, infinitamente.

³² Jean-Luc Nancy retoma o pensamento do existir/ek-sistir a partir de leituras de Heidegger. São diversas as passagens a esse respeito em seus textos, e é frequente, como já assinalado, que seus conceitos sejam trabalhados no desdobramento da partícula *ex*, movimento esse que procurei seguir em todo parágrafo, com os termos *exposição* e *expropriação*. Sobre o conceito de existir, especificamente, cito de *Infinita finitud* (2003a), apenas, o seguinte trecho, que pode ser exemplar: “A esto se le llama *existir*. Existir transita la esencia (su ‘propria’): la atraviesa, la transporta fuera de sí (pero no habrá habido un ‘adentro’), y para empezar, y por ejemplo, deporta la esencia de su generalidad y de su idealidad hasta este estatuto barroco, paradójico, de ‘esencia singular’ (o de *infima species*) que Leibniz quería reconocerle a la individualidad (conversión o convulsión de un pensamiento de la esencia en pensamiento de la finitud). El singular como esencia es la esencia existida, ek-sistida, expulsada de la esencia misma, desenquistada de la esencialidad, y ello, una vez más, antes de que el quiste se haya formado” (NANCY, 2003a, p. 57).

³³ Em *Del ser singular plural* (2006d), ensaio recolhido em 1996 em *Être singulier pluriel*, Nancy refaz, ou melhor, desfaz o lugar do “si” – sua extrema subjetivação – na tradição filosófica (sobretudo em Hegel), espaçando-o no *com* e em interlocução com Heidegger: “De entrada, considerada incluso bajo la especie de un ‘sí’ único y solitario, la estructura del ‘Si’ es estructura de ‘con’. El solipsismo, si se quiere emplear esta categoría, es singular plural. Cada uno está ante-sí como y porque ante-los-otros. ‘Nosotros’ estamos por tanto y ante todo unos con otros: no como puntos reunidos, ni como un conjunto distribuido, sino como un ser-unos-con-otros. El ser-con es exactamente esto: que el ser, o más bien que *ser* no se reúne como el resultado común de los entes, ni se distribuye como su sustancia común. *Ser* nada es en común, pero *nada* como la distancia en que se dis-pone y se mide lo en-común, es decir, el con, el ante-sí de *ser* como tal, *ser* de parte a parte transido de su propia transitividad: *ser* siendo todos los entes, no como su ‘sí’ individual y/o común, sino como *la proximidad que los distancia*” (2006d, p. 112).

³⁴ Ainda em *Del ser singular plural* (2006d), Nancy comenta a respeito da “essência” do *ser-com*: “*Ser singular plural* quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como *co-esencia*. Pero

Ser-com faz com que essa imagem ao lado seja sempre a mesma, e em tudo diferente: a mesma imagem no espaçamento do *com*, nessa distância que a aproxima das demais imagens; e contudo imagem diferente não só espacialmente (o fotograma, o quadro, o plano – o corpo – seguinte), mas sobretudo temporalmente, em cada imagem potencialmente existente em cada momento de sua existência (inclusive em uma mesma imagem, em um mesmo plano ou quadro: a mesma imagem – o mesmo corpo –, diversa em cada instante). É a singularidade de uma imagem, necessariamente estendida – *estendida* – à pluralidade de todas as imagens; ou, ainda poderia ser dito, mais precisamente, a necessária multiplicidade de imagens singulares³⁵.

Afirmar há pouco que o cinema é na luta, no embate. Talvez ainda seja tempo: diferir para dizer que o cinema é na contenda³⁶: tal ação reforça que o *com* não indica domínio ou aniquilação, tampouco equilíbrio ou comunhão; no *com* as imagens não se confundem, não se unificam, mas, ao contrário, se interrompem amorosamente, e interrompem o significado quando se expõem no vazio entre si, no espaçamento de si onde as imagens são, onde as imagens se entregam, de modo que o sentido pode estar exatamente nessa separação: as imagens permanecem no limite da saída e na diferença, à semelhança do

una co-esencia, o el *ser-con* –el ser-con-varios– apunta a su vez a la esencia del *co-*, o incluso, y más bien, el *co-* (el *cum*) mismo en posición o a la manera de esencia. Una co-esencialidad, en efecto, no puede consistir en un conjunto de esencias donde quedaría por determinar la esencia del conjunto como tal: con relación a éste, las esencias reunidas tendrían que ser accidentes. La co-esencialidad significa la participación esencial de la esencialidad, la participación a la manera de conjunto, si se quiere. Lo que aún podría decirse de este modo: si el ser es ser-con, en el ser-con es el ‘con’ lo que da el ser, sin añadirse” (2006d, p. 46).

³⁵ *Acerca de la creación* (2003b), texto cuja primeira versão data de 1999, traz o desafio contemporâneo nas palavras de Jean-Luc Nancy: “Rendir justicia a la multiplicidad y a la coexistencia de los singulares, multiplicar por tanto y singularizar infinitamente los fines, es una de las preocupaciones que nos transmite este tiempo que tanto como ‘post-’ podría ser también un tiempo primero, un tiempo suspendido en la precedencia de otro tiempo, de otro comienzo y de otro fin” (2003b, p. 61).

³⁶ *Elogio de la contienda* (2006e), outro dos textos de *Être singulier pluriel*, de 1996, foi escrito por Nancy em 1993, por ocasião da guerra de Sarajevo, e aborda noções complexas tais como identidade, comunidade, raça e cultura. Entre os discursos que enfatizam a mescla e os que defendem a pureza, Nancy se posiciona: “Ante todo, seamos claros: el elogio simplista de la mezcla há podido engendrar errores, pero el elogio simplista de la pureza sostuvo y sostiene crímenes” (2006e, p. 162). Assim, “[...] hubiera sido mejor hablar de *contienda* [mêlée]: una acción más bien que una sustancia. De entrada, hay por lo menos dos especies de contienda –y quizá nunca de contienda ‘pura y simple’. La del combate y la del amor. Contienda de Ares, contienda de Afrodita. Una y otra mezcladas, no identificadas. Ni entropía ni alquimia. Lucha que no puede haber sin deseo y sin celoso asalto, sin llamada al otro como otro simple otro” (2006e, p. 163-164).

com, tão próximas e entregues nesse contato que podem, mesmo, se tocar³⁷. Com, contra; o toque: atração e repulsa, indissociavelmente.

De modo que logo – nessa demora urgente – se vê – quando se estende o corpo e com ele se roça – que a luta de todas as experiências visuais, os espaços inventados e as figurações não é apenas o cinema e também é mais do que a história da arte. Tal é a complexidade da relação entre os homens, entre os dispositivos e os homens, entre a anestesia e a sensibilidade. Pois tal é contenda dos corpos e dos sentidos, das artes e das técnicas, do pensamento e da(s) história(s), agora: o combate, o amor.

³⁷ Novamente em *Del ser singular plural* (2006d), diz Nancy sobre o tato na separação e na diferença (e aqui podemos voltar ao toque – à partida – que Nancy apresenta em *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*): “De un singular a otro, hay contigüidad, pero sin continuidad. Hay proximidad, pero en la medida en que lo extremo de lo próximo acusa la distancia que lo aumenta. Todo ser toca a cualquier otro, pero la ley del tacto es la separación, más aún: es la heterogeneidad de las superficies que se tocan. El *contacto* existe a través de lo pleno y del vacío, a través de lo vinculado y lo desvinculado. Si ‘entrar en contacto’ significa comenzar a darse sentido el uno al otro, esta ‘entrada’ no penetra en nada, en ningún ‘medio’ intermediario y mediador” (2006d, p. 21).

Amor, combate

Cinema

Na grande sala escura,
só teus olhos existem para os meus:
olhos cor de romance e de aventura,
longos como um adeus.

Só teus olhos: nenhuma
atitude, nenhum traço, nenhum
gesto persiste sob o vácuo de uma
grande sombra comum.

E os teus olhos de opala,
exagerados na penumbra, são
para os meus olhos soltos pela sala,
uma dupla obsessão.

Um cordão de silhuetas
escapa desses olhos que, afinal,
são dois carvões pondo figuras pretas
sobre um muro de cal.

E uma gente esquisita,
em torno deles, como de dois sóis,
é um sistema de estrelas que gravita:
— são bandidos e heróis;

são lágrimas e risos;
são mulheres, com lábios de bombons;
bobos gordos, alegres como guizos;
homens maus e homens bons...

É a vida, a grande vida
que um deus artificial gera e conduz
num mundo branco e preto, e que trepida
nos seus dedos de luz...

Guilherme de Almeida, *Encantamento*, 1925.

Uma primeira imagem. Quem sabe o cenário de 1925 possa ser resumido da seguinte maneira: o cinema, consolidado e massificado, já é parte integrante do ordinário da vida nas grandes cidades, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo; e, levando-se em conta que, afinal, “Datam de 1896 as primeiras projeções do cinematógrafo no Brasil”, como lembra Flora Süssekind em *Cinematógrafo de letras* (2006, p. 26), nos anos 20, diz a autora, já há muito tempo as sensibilidades estavam expostas às técnicas cinematográficas, o que permitia aos escritores a reelaboração ou a apropriação crítica de tais técnicas numa outra forma de expressão literária (2006, p. 139). Cinema, então, é uma técnica que vai além do mero registro (documental) de acontecimentos irrepetíveis, assim como não é apenas extensão daquele que opera a câmera e escolhe as cenas, os temas e as posições de acordo com sua impressão e temperamento; o cinema, nos anos 20, não é só “*reprodução*, mas também *invenção*” (SÜSSEKIND, 2006, p. 139), possui uma linguagem peculiar, “sua ‘gramática’ própria” (SÜSSEKIND, 2006, p. 137), o que inevitavelmente afeta o modo como se dá seu contato com a literatura.

Muda a maneira de compreender o cinematógrafo e a técnica e, assim, ao invés de se tomar de empréstimo algum termo ou imagem isolados, passa-se a trabalhar literariamente com alguns de seus procedimentos. E de modo duplamente crítico. Porque voltado sempre para dois alvos diversos: de um lado, uma literatura que fazia de artefatos e subjetividades puros esconderijos da “aura”; de outro, uma padronização incapaz de refletir sobre os próprios rumos, característica de métodos industriais de produção. Porque, neste *flirt* crítico entre letras e técnicas, ora se dessacralizava esta arte-que-se-queria-pura; ora, roubando-se o arsenal técnico de seu contexto industrial de origem, desautomatizava-se, de alguma forma, sua utilização (SÜSSEKIND, 2006, p. 139-140).

Guilherme de Almeida – eleito em 1930 para a cadeira número 15, fundada por Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras, e nomeado em 1959 “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, o quarto a receber esse título – publicou o livro *Encantamento* em 1925, reunindo poemas escritos desde 1921.

Parece haver algum consenso da crítica sobre a posição do poeta em meio ao ambiente modernista. Consenso que, em linhas gerais, pode ser da seguinte maneira formulado: apesar de, em 1917, Guilherme de Almeida ter ficado ao lado do grupo que tomou o partido de Anita Malfatti na ocasião da polêmica criada por Monteiro Lobato, com o texto *Paranóia ou mistificação?*, a respeito da exposição da artista³⁸; apesar de ele ter lido poemas no Teatro Municipal durante a Semana de Arte Moderna, em 1922; apesar de ter cedido seu escritório para a revista *Klaxon* (1922-1923) e de, como diz Jorge Schwartz³⁹, ter participado ativamente, junto com Menotti del Picchia e Mário de Andrade, do seu comitê de redação; apesar de ter excursionado, no ano de 1925⁴⁰, pelo Rio Grande do Sul, Pernambuco e Ceará fazendo conferências, leituras e “propaganda do Modernismo”, como comenta Suzi Frankl Sperber (2002, p. 12); apesar do modernismo, em suma, Guilherme de Almeida manteve em sua produção poética uma mistura, distanciada da ruptura, de “resquícios parnasiano-simbolistas com projetos modernistas talvez não levados até o radicalismo” (SPERBER, 2002, p. 15); ou, ainda nas palavras de Alfredo Bosi, caracterizou-se mais pelo decadentismo e por um “maneirismo do moderno, passageiro” (2004, p. 373), de modo que, nesses termos, o pertencimento do poeta ao movimento de 22 pode ser considerado apenas episódico (BOSI, 2004, p. 371). Luciana Stegagno Picchio escreve em sua *História da literatura brasileira* que o poeta “nunca foi, a rigor, um modernista:

³⁸ Cito Alfredo Bosi: “O fato cultural mais importante antes da Semana e que serviu de barômetro da opinião pública paulista em face das novas tendências foi a Exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. Quem lhe deu, paradoxalmente, certo relevo foi Monteiro Lobato que a criticou de modo injusto e virulento em um artigo intitulado ‘Paranóia ou Mistificação?’ [publicado em *O Estado de S. Paulo*, jornal em que trabalhava Guilherme de Almeida]. Já me referi à contradição moderno-antimoderno, ou melhor, moderno-antimodernista, que dividiu a consciência de Lobato, ele próprio mediocre paisagista acadêmico e avesso a todas as correntes estéticas do século XX. Anita Malfatti trazia a novidade de elementos plásticos pós-impressionistas (cubistas e expressionistas), que assimilara em sua viagem de estudos para Alemanha e pelos Estados Unidos. Defenderam-na, primeiro Oswald e, pouco depois, Menotti del Picchia; Mário de Andrade esteve entre os admiradores da primeira hora” (2004, p. 333). Sobre o episódio e sua repercussão, encontro também o seguinte trecho no ensaio de Suzi Frankl Sperber, que destaca como último nome esse que foi o primeiro “modernista” a entrar na ABL: “Cria-se forte polêmica em torno do assunto, em que se contrapõem tradição e modernidade. Apóiam Anita Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, George Przyrembel, Cândido Mota Filho, João Fernando de Almeida Prado – e Guilherme de Almeida” (2002, p. 11).

³⁹ Sem data ou local de publicação. Refiro-me ao texto de apresentação à revista publicado no site *Brasiliiana USP*: <<http://www.brasiliiana.usp.br/node/437>>. Acesso em: 06 de abril de 2010.

⁴⁰ Bosi afirma que “este ano foi, de resto, o seu ‘ano modernista’, em que escreveu obras mais próximas da vertente lírico-nacionalista do movimento (*Meu, Raça*)” (2004, p. 371).

proveniente, também ele, do crepuscularismo, penumbriista e intimista” (1997, p. 496). E Luiz Dantas, por sua vez, afirma:

Nem anacrônica, nem plenamente moderna, a poesia de Guilherme de Almeida instala-se numa posição em que os vestígios de tensão foram apagados, e ocultas as linhas de ruptura, acenando com a ilusão de uma continuidade ou ausência de abalos profundos (2002, p. 08).

E ainda:

Essa é a sua verdade, ou a sua autenticidade, e aí reside, sobretudo, o poder evocador e recriador de uma tal poesia. Trata-se de um processo de redução ao âmbito familiar, de tradução numa outra língua. Há momentos admiráveis e extremamente esclarecedores desse processo em “Canção bege”, de *Você*, ou no “Sugerir”, de *Encantamento*, em que a série de ícones modernos desertam o arsenal vanguardista para se transformarem em brinquedos infantis, ou nesse “Cinema”, do mesmo livro, já agora apenas o local dos namoros lícitos. Não é de pasmar, tampouco, que toda uma panóplia de recursos amortecedores retirem desse âmbito, então, os seus ângulos vivos e ruídos, e descorem as suas cores mais fortes (DANTAS, 2002, p. 09).

No poema “Cinema”, de acordo com os modos propostos por Flora Süssekind do literário “compreender o cinematógrafo e a técnica” (2006, p. 139-140), esse “arsenal técnico”⁴¹ (2006, p. 140) é tomado de forma ambivalente, como para dessacralizar a literatura e o próprio cinema. Por um lado, penso que, no lugar da arte pura ou do gênio do artista, um deus *artificial* gera e conduz a vida – que *trepida* em um

⁴¹ Essa expressão – “arsenal técnico” – nos leva diretamente, mais uma vez, à indiscernibilidade benjaminiana entre cultura e barbárie, já que é sintomática do imaginário bélico que está ligado ao cerne dos fenômenos culturais. Assim como as expressões empregadas por Luiz Dantas logo acima – “arsenal vanguardista” e “panóplia de recursos amortecedores” –, referindo-se diretamente à poesia de Guilherme de Almeida. Entre as vanguardas, obviamente, o futurismo e o seu elogio à maquinaria, ao tecnicismo, à guerra como higiene do mundo... Mas como veremos em seguida, reforçando a tese de Benjamin, guerra e cinema são, efetivamente, indissociáveis – para além do discurso.

mundo branco e preto. Por outro, esse deus artificial somente se manifesta pelo contato com tais olhos encantadores, que emprestam, refletem e projetam as “qualidades” da técnica cinematográfica. Há, portanto, uma oscilação. De modo que nem o cinema é um esconderijo totalmente seguro para a “aura” – que se retiraria para o divino de sua técnica – nem a pura subjetividade, que não existe, pode mantê-la. E assim o poema talvez seja, diversa e mais precisamente, uma apresentação – não da “aura”, mas sim a apresentação de uma singularidade em meio à reprodutibilidade.

Há contenda, sem dúvida; pois há todo o peso de um contexto histórico e artístico – ou melhor, todo um “arsenal” que sustenta as ideias dos movimentos de vanguarda – todo esse peso sobre cada poeta que busca uma voz. E há uma força, nesse contexto, para a caracterização de identidades inequívocas: o que é o “moderno”, o “modernista”, o “Modernismo”, o “nacional”, o “cosmopolita”, etc. E há *um* poeta, cada poeta, que nesse contexto se coloca, ou que se coloca *com* esse contexto – que é absolutamente plural. Um poeta em entrega e resistência, com seu tempo, contra seu tempo; pois é evidente que, aqui, não se trata de acessar ou aceder ao significado⁴², ao consenso; e tampouco se trata de simplesmente negá-lo, o que geraria uma circularidade e só reafirmaria um significado último, ainda que outro, contrário. O sentido não está em enumerar ou nomear “modernista” ou “decadente”, “futurista” ou “parnasiano”: o sentido está em ouvir como ressoa o sentido que vem tendido nesse contato, esquivo ao sentido imediato; está em ler como no “Cinema” escrito permanece *excrito*⁴³ o sentido. (Além do que, não haveria, neste caso, na resistência ao “comum” – que poderia ser, por exemplo, o rompimento vanguardista com os valores artísticos e com a linguagem do “passado” – um traço de singularidade em que a própria possibilidade do comunitário, o

⁴² “El acceso es el ‘llegar a la presencia’, pero la presencia misma es la dis-posición, el espaciamento de las singularidades. La presencia no está en otra parte que en el ‘llegar a la presencia’. No accedemos a una cosa o a un estado, sino a una llegada. Accedemos –a un acceso” (NANCY, 2006d, p. 30).

⁴³ Nancy apresenta o conceito de “excrito” em diversos textos. Mas, fundamentalmente, encontro em *Lo excrito* (2002b) o pensamento no qual me baseio, pensamento que Nancy introduz a partir de uma reflexão sobre Bataille: “Bataille me comunica inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra ‘sentido’. A ese derramamiento del sentido que *produce* el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo *excrito*” (NANCY, 2002b, p. 39).

“Modernismo brasileiro”, seria desfeita, ou feita como possibilidade de espaçamento, essa ação *comum* que não apropria ou equilibra?).

Guilherme de Almeida parece escapar. E nos comentários de Luiz Dantas ouço a chegada – a partida – do amor, do combate. Essa “redução ao âmbito familiar” (DANTAS, 2002, p. 09) – onde aparentemente “os vestígios de tensão foram apagados, e ocultadas as linhas de ruptura, acenando com a ilusão de uma continuidade” (DANTAS, 2002, p. 08) – é ao mesmo tempo a maior aproximação e toda a distância possível. E creio que “Cinema” esteja, afinal, carregado de uma força que tensiona o poema para além da leitura do “local dos namoros lícitos” (DANTAS, 2002, p. 09).

Em “Cinema” (e, de modo mais abrangente, nesse “lugar” que se discute para Guilherme de Almeida), há sentido em pensar exatamente esse ponto entre a entrega e a resistência⁴⁴. Primeiramente, entrega em função dessa afecção causada pelo “deus artificial” que move a própria relação afetiva do “eu” com os “olhos de opala, / exagerados na penumbra”, de onde “Um cordão de silhuetas / escapa” (ALMEIDA, 2002, p. 97). É a entrega que cumpre na própria técnica de apresentação do cinema uma abertura das possibilidades de contato do corpo; e assim é o próprio corpo que, ao sofrer essa intrusão⁴⁵, a partir dela, com ela,

⁴⁴ Não se pode esquecer, também, que a relação de Guilherme de Almeida com o cinema, com sua indústria e, de modo geral, com a cultura de massas é longa e produtiva. Nesse sentido, sua participação em diálogos e roteiros de alguns filmes da Vera Cruz, com suas ambições internacionalistas e moldes hollywoodianos, é emblemática – e situa-se contraposta, por exemplo, à concepção de cinema que Oswald de Andrade desenvolveu em sua fase comunista: aquele pela celebração, este pela denúncia (embora isso não consiga defini-los). Os trabalhos de Cláudia Rio Doce, *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela* (1996, Dissertação de Mestrado) e *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Cinema e modernismo*. (2002, Tese), dão ótima sustentação e foram muito importantes para a compreensão dessa relação. Volto à questão.

⁴⁵ Em *El intruso*, publicado em 1999, Nancy relata a experiência de ter o coração transplantado. Experiência arrancada à morte: a possibilidade de vida e a morte se tocam no ponto mais indecível e pungente. Intruso é o coração (do outro?; seu?) que por sua vez faz intruso o próprio “eu”, na medida em que a “identidade”, a integridade desse “eu” se perde no corpo que deve ter a sua imunidade reduzida a fim de não rejeitar o novo órgão. A *estesia* será potencializada, a vida será mantida e estendida, mas a *anestesia* é imprescindível nesse processo. Resulta disso (ou isso é resultado de) uma contenda de amor e de combate com “as técnicas”. Cito Nancy: “El intruso me expone excesivamente. Me extrude, me exporta, me expropria. Soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano trasplantado, soy los agentes inmunodepresores y sus paliativos, soy los ganchos de hilo de acero que me sostienen el esternón y soy ese sitio de inyección cosido permanentemente bajo la clavícula, así como ya era, por otra parte, esos clavos en la cadera y esa placa en la ingle. Me convierto en algo así como un androide de ciencia ficción, o bien en un muerto-vivo, como dijo una vez mi hijo menor” (NANCY, 2006f, p. 43). E no *post scriptum* de abril de 2005, sobrevivendo: “[...] comprendo también que ya no tengo un intruso en mí: yo lo soy, y como tal frecuento un mundo donde mi presencia bien podría ser demasiado artificial o demasiado poco legítima.

tem afetada a sua “técnica de ser corpo” – se posso dizer assim –, de modo que sua existência é desempenhada a cada ação singular de apresentar-se com essa técnica (cinematográfica) de apresentação (de corpos, de imagens). Em “Cinema”, a entrega se cumpre, nesse sentido, nessa espécie de baixa imunitária do corpo que assim exposto (a “exposição” carrega esta ambiguidade: ela diz também a vulnerabilidade; alguém exposto é alguém em risco), estrangeiro a cada chegada, toca, com o olhar, os olhos que, contaminados pela técnica do cinema, reciprocamente a contaminam⁴⁶, e são, simultaneamente, também eles, a técnica de capturar e a de projetar imagens:

Um cordão de silhuetas
escapa desses olhos que, afinal,
são dois carvões pondo figuras pretas
sobre um muro de cal.
(ALMEIDA, 2002, p. 97)

Em tal exposição está toda a intimidade, portanto. Esta a singularidade de “Cinema”: o contato mais íntimo, amor (afecção, afeto) que desencadeia o espaçamento – a resistência, o combate. Entrega que apresenta uma experiência singular em um meio que deve ser, em cada singularidade, inevitavelmente plural. E isso me permite evidenciar o distanciamento que há entre essa leitura do contato e a leitura da anestesia que Susan Buck-Morss, em *Dreamworld and Catastrophe*, faz desse mesmo espaço de exposição, ao que parece efetivamente transformando-o em algo contrário e presumido: um “templo”, poderia ser dito, um local de pura consagração – aqui aparecem novamente o ambiente total e a manipulação generalizada – em que não há toque, mas sim sujeição, já que as diferenças dos sujeitos e de suas experiências são subsumidas em uma massa sem resto:

The crowd in a movie theater not only
experienced the masses; it had a mass
experience. The movie audience, more than an
assembly of individual viewers, was *one* viewer,
infinitely reproduced. The potential power of this

“¿Tal conciencia no es de manera banal la de mi muy simple contingencia? ¿El ingenio técnico vuelve a llevarme y exponerme a esa simplicidad? La idea me da una alegría singular” (NANCY, 2006f, p. 48).

⁴⁶ “[...] olhos cor de romance e de aventura / longos como um adeus. // [...] // E uma gente esquisita, / em torno deles, como de dois sóis, / é um sistema de estrelas que gravita: / – são bandidos e heróis; // [...]” (ALMEIDA, 2002, p. 97).

mass viewer was enormous, but so was the potential for its manipulation (2000, p. 149).

Em “Cinema”, a meu ver, não está colocada a experiência das “massas”, “experiência” potencialmente genérica⁴⁷, feita de um conjunto de indivíduos que poderiam ter suas individualidades alienadas⁴⁸. Ao contrário, há a sensibilidade que apresenta a singularidade de *um*, de *algum*, homem qualquer que vive (ativa, passivamente), em um ambiente destinado à coletividade, a sua afetividade, a sua entrega – e por isso seu distanciamento. Nesse sentido, Guilherme de Almeida apresenta só o cinema de *um*, cinema de só um homem, como de cada um, plural. Se a “natureza” da técnica cinematográfica se impõe sobre os homens como a ameaça de um achatamento, como “o vácuo de uma / grande sombra comum” (ALMEIDA, 2002, p. 97) em que a diferença e os atritos (os afetos, as afecções) seriam neutralizados por uma manipulação de antemão estabelecida, há entretanto um homem, algum, que vê a vida que *trepida*, sim, nos *dedos de luz* do deus artificial, em meio a um “mundo branco e preto” (ALMEIDA, 2002, p. 98) que esse mesmo deus criou. Um homem que vê (que toca, profana) tudo isso – em outros olhos, estrangeiros, olhos nunca esperados que chegam, projetam figuras pretas num muro de cal e capturam como tela as estrelas que em torno deles gravitam... E tudo isso somente enquanto partem⁴⁹. Esse é, enfim, todo o contato.

Entre a projeção e a tela. Entre o deus artificial e os olhos de opala. Na intrusão de um no outro, onde “um” e “outro” se abrem enquanto técnicas de criação de mundo, de apresentação da existência, de exposição do ser. Lugar de “Cinema(s)”, ou de “Cinema” com

⁴⁷ A noção de *experiência* remete à ruptura, à interrupção de um contínuo – algo arrancado à morte, como escreve Benjamin em textos como *Experiência e pobreza* e *O narrador*, e que é passado adiante, narrado para o próximo. Com o que poderíamos questionar se o que Susan Buck-Morss propõe não seria mais propriamente uma *vivência*, apenas, noção que compreende um aspecto dócil e limitado para o que é vivido isoladamente.

⁴⁸ Em *Corpus* (2003c), Nancy distingue *corpo* – singularidade irreductível e, por isso, plural – e *massa* – suspensão da diferença. Na leitura que proponho, então, a experiência do cinema é aquela feita da pluralidade de singularidades; isto é, singularidades finitas infinitamente apresentadas, expostas. Em sua leitura de uma versão anterior deste meu trabalho, Carlos Eduardo Schmidt Capela observou, ainda, que para desatar este nó entre *ser-com* e *com-ser* (consentir, convergir – isto é, deixar-se direcionar e, no limite, subjugar) talvez fosse necessário, em uma discussão mais longa e detida, retomar as considerações de Nancy sobre a soberania em Bataille.

⁴⁹ Assim como chegam e se fazem completamente presentes nessa chegada, já anunciam sua partida, ou ainda, apresentam-se apenas enquanto partida, saída ou exposição: são olhos, o “eu” diz logo na primeira estrofe, “longos como um adeus” (ALMEIDA, 2002, p. 97). Ressoa: *Noli me tangere...*

“Cinema”, ou de cinema... Lugar onde Guilherme de Almeida faz-se figura ou corpo pelo espaçamento do lugar marcado para o seu corpo, isto é, pelo espaçamento do que, em nome do seu *corpus*, lhe foi prescrito pelo consenso da crítica. É onde o sentido se *excreve*. E onde se cria, onde se desconstrói. Cito Nancy:

Con el cuerpo, que él se da, del hombre –con este hombre, y mujer, que él se da por cuerpo– el creador no reproduce su imagen. La potencia del creador remite a la deconstrucción original de toda imagen reconocible. El mundo creado no imita otra cosa que lo inimitable. El cuerpo es la imagen – pero, en cuanto visibilidad de lo invisible, es el destello plástico del espaciamento.

La *idea* misma de la “creación” es la idea, o el pensamiento, de una ausencia originaria de Idea, de forma, de modelo, de trazado previo. Y si el *cuerpo* es lo *creado* por antonomasia, si “cuerpo creado” es una tautología –o más bien “cuerpos creados”, ya que *el cuerpo es* siempre en plural–, entonces *el cuerpo es la materia plástica del espaciamento* sin forma y sin Idea. Es la plasticidad misma de la expansión, de la extensión según la cual *tienen lugar* las existencias. La *imagen* que de esta manera él es no tiene relación con la idea, ni en general con una “presentación” visible (y/o inteligible) *de* lo que sea. El cuerpo no es imagen-*de*. Pero es *venida a presencia*, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de la televisión, del cine, viniendo *del* nulo fondo de la pantalla, *siendo* el espaciamento de esta pantalla, existiendo en tanto que su extensión – exponiendo, desplegando esta arealidad, no como una idea dada *a* mi visión de sujeto puntual (aún menos como un misterio), sino *directamente sobre* mis ojos (mi cuerpo), como su arealidad, ellos mismos viniendo a esta venida, espaciados, espaciantes, ellos mismos pantalla, y menos “visión” que *video*. (No “video” = “yo veo”, sino *el video* como un nombre genérico para la *téchne* de la venida a presencia. La *téchne*: la “técnica”, el “arte”, la “modalización”, la “creación”) (2003c, p. 50-51).

Os olhos são a tela e a projeção – são técnicas de vinda à presença. E são a distância de uma coisa e outra. São uma imagem com outra. O interior no exterior – a intimidade exposta na sala de cinema, a exposição. Luiz Dantas, comentando a poesia de Guilherme de Almeida nos livros *Encantamento* – como já dito, redigido entre 1921 e 1925 e publicado em 1925 (e onde aparece “Cinema”) –, *Acaso* – escrito entre 1924 e 1928, mas publicado em 1938 – e *Você* – redigido e publicado em 1931 –, afirma:

Produzida nos anos de debate estético exacerbado – ao qual o poeta não se furtou – e de intensa preocupação com as definições fundamentais da nacionalidade, a poesia de *Encantamento*, *Acaso* e *Você*, em contrapartida, lhes é bastante exterior. A voz que ela faz ouvir, perfeitamente contemporânea, parece estar localizada com precisão, porém como num ponto até onde os ruídos vitais chegassem amortecidos, muito abafados. Algo como um território, muito circunscrito na verdade, implantado na grande cidade, equivalendo, em sua máxima extensão, ao comprimento de uma única rua, embora compreendendo, de preferência, a área métrica de um sobradinho paulistano, com quintal e jardim (2002, p. 08).

Essa poesia é bastante exterior ao debate estético travado pelo modernismo por ser por demais interior ou, para usar uma palavra que não pode durar (ou que só duraria como a duração e o lugar de sua propriedade, a exposição), por ser “intimista”. Flora Süssekind, também tratando essa questão do “interior”, analisa da seguinte maneira as reações, via literatura, nos anos 10-20 do século XX, “à desindividualização, à difusão de novos aparelhos, ao império da publicidade, do instante e da velocidade e a padrões, ritmo e formas industriais de produção” (2006, p. 118):

Em meio à produção em série e às novas técnicas de reprodução, uma obsessão pela singularização. Nesse sentido se cruzam subitamente publicidades e interiores, cartazes e segredos. [...] Como muitos olhares enviesados para ilustrações e impressos, mas que os rejeitam em função de um “aparecer”

outro, em função de um *eu* lírico que se realça em confissões e vestígios pessoais intransferíveis.

Daí a proliferação de interiores a que se assistiu na poesia brasileira no início deste século. É bem verdade que tal opção não pode ser explicada apenas em função de um contraste entre lirismo intimista e mundo-reclame. Não é só por oposição à desindividualização sugerida pela reprodução industrial que se pode entender a voga de “interiores penumbristas” nos anos 10-20. O subjetivismo exacerbado e retórico e a poesia-lágrima dominantes no romantismo local certamente influenciaram, de modo decisivo, essa defesa, via intimismo, de um eu lírico coeso e todo-poderoso. Mas o horizonte técnico em formação foi, sem dúvida, a mola mestra dessa preferência por uma poesia de interiores.

É como se, diante desse cenário em transformação, o poeta, sabendo ser impossível escapar por completo dele, optasse por um lugar nem inteiramente integrado à paisagem, nem totalmente fora dela. A distância, mas de olhos voltados para a rua: nesse meio caminho se amortecem os sons e se atenuam as imagens de fora. Lugar intermediário que funciona como filtro capaz de domesticar experiências de choque e automatizar os sustos provocados pela modernização, é a janela um dos postos de observação privilegiados pela poesia penumbrista do período (2006, p. 119).

Contraopondo os comentários de Luiz Dantas e Flora Süssekind, sobretudo a qualificação *penumbrista* que esta oferece reiteradamente para a poesia *do período*⁵⁰, é possível sugerir que “Cinema”, tomado aqui como poema emblemático de Guilherme de Almeida, é exemplar

⁵⁰ Susana Scramim, na qualificação deste trabalho, chamou atenção para o trecho de Flora Süssekind acima citado. O ponto problemático é que, certamente, a janela aparece como “posto de observação privilegiado” em diversos poemas do modernismo brasileiro; mas daí a classificar a poesia que privilegia esse lugar limiar como *penumbrista* é já impor um juízo, um valor que, parece, restringe a força que há nesse “meio caminho” (sua potência, como vemos logo a seguir) e assim limita a possibilidade de proliferação de leituras, a possibilidade de proliferação dos próprios poemas. Arma-se uma correspondência, uma destinação que empobrece a singularidade: “penumbrista”, a poesia se valerá da janela porque ela de fato “funciona como filtro” capaz de domesticar os choques e automatizar os sustos do horizonte técnico em formação.

de uma espécie de resistência da poesia: um poema cravado no modernismo, fora dele. Ou seja, “Cinema” está inteiramente “integrado à paisagem” (diz e trabalha com a técnica cinematográfica) e, ao mesmo tempo, está “totalmente fora dela” (por meio de sua experiência singular, e não coletiva, assiste ao cinema, também singularizado, nos olhos – ambíguos – do outro); “Cinema” é tanto um poema que apresenta a *estesia*, o inevitável e necessário contato – *estético* – dos sentidos com os elementos técnicos da modernidade, quanto um poema que anuncia o espaçamento e a crescente *anestesia* dos sentidos, aqui não exatamente como domesticação das experiências modernas, como a vivência isolada e indiferente da qual as massas dificilmente poderiam escapar, mas sim como uma necessidade incontornável para que se cumpra esse contato mesmo – uma abertura, a *exposição* – na experiência de intrusão. E talvez ainda seja, em poucas palavras, um poema da exceção, do abandono⁵¹ – e novamente, enfim, a oportunidade para o pensamento de uma existência possível, singular-plural:

El cuerpo creado esta ahí, es decir, *entre* aquí y ahí, abandonado, siempre impropriamente abandonado, creado: sin razón de ser *ahí*, ya que *ahí* no da ninguna razón, y sin razón de ser *este* cuerpo ni *esta* masa de este cuerpo [...]. Cuerpos solamente posados, pesados de sólo estar colocados, y también pesando, abriendo, abriéndose sus lugares (NANCY, 2003c, p. 76).

⁵¹ Giorgio Agamben, em *Homo Sacer*, situa o ponto indiscernível do abandono: “Retomando uma sugestão de Jean-Luc Nancy, chamemos de *bando* (do antigo termo germânico que designa tanto a exclusão da comunidade quanto o comando e a insígnia do soberano) a esta potência (no sentido próprio da *dýnamis* aristotélica, que é sempre também *dýnamis mè energeîn*, potência de não passar ao ato) da lei de manter-se na própria privação, de aplicar-se desaplicando-se. A relação de exceção é uma relação de *bando*. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem. Dele não é literalmente possível dizer que esteja fora ou dentro do ordenamento [...]” (2002, p. 35-36). Daí o espaçamento: nem fora, nem dentro.

Esquerdas, estrelas

O que nos assombra nas imagens é o fantasma, a insistência do seu retorno. Não o retorno de alguma integridade: não se vê a aparição na fidelidade das formas, no que se doa, brilhante, em promessa; antes, a aparição está na permanência falha, na sobrevivência de um vestígio que opera como sintoma do desfazimento da própria forma da imagem – está no que rasga a imagem em seu corpo e a expõe.

Georges Didi-Huberman, em *Venus rajada* (2005), demonstra o caráter fundamentalmente *impuro* do humanismo florentino por meio da leitura da nudez na obra de Botticelli; leitura anacrônica, realizada com diversos outros suplementos – literários, pictóricos, escultóricos, etc. Desse contato resulta, então, que a impureza em questão não é fruto do contágio por um elemento exterior à pureza humanista, e que assim poderia ser identificado e dissociado, permitindo, ainda, o reconhecimento de uma essência pura ou ideal ao alcance da preservação; mas, ao contrário, é impureza criada no seio do próprio humanismo, dele inseparável, impureza que apenas pode ser lida, em sua aparição, no consumo da imagem, no rasgo da imagem, em sua abertura, e isso nos dois sentidos antitéticos que a abertura pode assumir, como afirma Didi-Huberman:

Aceptemos el trabajo conjunto de los dos significados antitéticos de apertura: *abrir* como se abre el campo semántico, como se abre una infinidad de posibilidades; *abrir* como se abre, hiriéndolo, un cuerpo, como se sacrifica la integridad de un organismo. La desnudez conduciría pues su propio horizonte procesal hacia la apertura de un mundo aumentado y hacia la de un mundo herido (2005, p. 113).

A imagem, assim encarnada, é tanto promessa quanto desdita. Alguma beleza nua, como a de Vênus, e o informe que dela vaza – e que também é corpo. E o fantasma, essa aparição que sobrevive, longe de estar na aparência exterior bem conservada, na precisão do desenho e seu desígnio, o fantasma está já com esse corpo, com o que o corpo nu ainda esconde – e que, escondido, nos sorri com graça enquanto move o fascínio, o horror.

A imagem, assim encarnada, portanto – com ela mesma se opera a abertura: ampliação de mundo, mundo ferido. A imagem, então: um dispositivo.

* * *

A compreensão de como a reprodutibilidade técnica influenciou a percepção e a sensibilidade na modernidade brasileira deve levar em conta as mudanças ocorridas na imprensa, sobretudo no que diz respeito ao crescente apelo das imagens em suas páginas: como as fotografias e as ilustrações gradualmente ganharam destaque nas edições; de que modo a diagramação foi reelaborada; como o conteúdo e os temas dos artigos também sofreram alterações; como as imagens passaram a ser lidas, etc.

As mudanças em questão já vinham em curso, acompanhando o movimento de incremento das técnicas de reprodução que teve início já na década de trinta do século XIX, período em que surgiu, no Brasil, o daguerreótipo, que permitia tirar apenas uma imagem fotográfica por vez e, por isso,

[...] ainda na década de 50 [...] começaria a ser deixado de lado em prol de novos processos fotográficos capazes de tirar muitas cópias de um único negativo e de imprimir retratos sobre papel (SÜSSEKIND, 2006, p. 31).

Com aproximadamente cem anos transcorridos, ao final da década de trinta do século XX, a percepção já se encontrava habituada ao contato com as técnicas fotográfica e cinematográfica. Dessa forma, a relação que proponho entre os registros das imagens e a sensibilidade do público não deve seguir no sentido de avaliar o que significou o aparecimento dessas técnicas de reprodução, mas sim de compreender o que estava sendo solicitado em um momento posterior, quando a consolidação das técnicas de reprodução de imagens passou a fazer parte do ordinário da vida.

No jornal *Dom Casmurro*, fundado por Brício de Abreu e Álvaro Moreyra, uma análise mais detida de alguns registros iconográficos pode ser esclarecedora da relação da fotografia, do cinema, da publicidade ilustrada e do próprio periodismo de massas com a

sensibilidade dos homens na modernidade⁵². Lançado em 13 de maio de 1937, e tendo circulado até 1946, o hebdomadário era considerado um

⁵² 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 Universidade Federal de Santa Catarina. 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 Brodósqi, figuram como “palco da diátribe 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 publicadas em anos posteriores a 1939. Creio que vale citar algumas das passagens de sua tese: “Esse periódico apresentava-se com o formato de um jornal com o padrão ‘standard’. As edições normais tinham 16 páginas [embora, nos três primeiros anos, o padrão fosse doze páginas], com exceção das edições especiais, como a do centenário de nascimento de Machado de Assis, em 21 de junho de 1939, com mais de 50 páginas. Esse hebdomadário teve como redatores-chefes Alvaro Moreyra, Marques Rebelo e Jorge Amado, entre agosto de 1939 a maio de 1940 [ainda que Marques Rebelo já figurasse 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. Também, lembrou as edições especiais e, principalmente, a ‘edição memorável’ e de grande repercussão no Brasil e em Portugal, quando da publicação de uma série de cartas inéditas de Eça de Queiroz a Ramalho Ortigão, o que triplicou a tiragem do periódico. 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), com artigos como: ‘A França e o Mediterrâneo’, de Azevedo Amaral; com respostas de personalidades para a pergunta ‘Por que amo a França?’, como Cláudio de Souza, João Neves, Conde Affonso Celso e Graciliano Ramos; ‘França inspiradora’, de Manuel Bandeira; ‘O riso de Rabelais’, de Jayme de Barros; ‘A medicina na França’, de Barbosa Vianna; ‘O Teatro moderno na França’, de Álvaro Moreira; ‘La douce France’, de Henrique Pongetti; ‘A permanência da França’, de Dante Costa; ‘O cinema francês’, de Roberto Assumpção; além de artigos sobre escritores franceses, como Victor Hugo, Charles Baudelaire, Guy de Maupassant, etc. A ênfase à cultura francesa não se limitou ao número especial. Constatou-se uma preferência pela literatura daquele país europeu, como um artigo do poeta, dramaturgo e romancista italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938), ‘A Paris que eu amo’, e do diretor do semanário, o francófilo Brício de Abreu, ‘Recordações de Paris’” (PIAZZA, 2003, p. 236-238).

jornal literário⁵³, publicação “de esquerda” no Estado Novo de Getúlio de Vargas⁵⁴. Foi um veículo que evidenciou as contradições e os embates de forças que delineavam a formação do 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 – entre as tendências elitistas de moldes franceses e a popularização do conteúdo –, 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 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, que vivia então sob um regime autoritário, 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,

⁵³ Para Joel Silveira, “o único jornal literário do país” (1999, s/p), tendo como concorrente a *Revista Acadêmica*.

⁵⁴ Cito, 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).

pintura, etc.), o nacional era pautado ou, de modo geral, 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”⁵⁵. De modo que, nesses termos, enfim, nas páginas do jornal estão colocadas, simultaneamente, as tensões e as imbricações existentes no período entre as inclinações elitistas do modernismo ligado às influências francesas e o crescente alcance proporcionado pelo periodismo popular e pelas

⁵⁵ 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 maiores. 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, obviamente, 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).

expressões artísticas “modernas” (o cinema, a fotografia, a propaganda) de moldes norte-americanos; 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 por essas mútuas influências 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: the passing of mass utopia in East and West* (2000, p. xii). De tal modo que, inevitavelmente, a aporia que estrutura a política contemporânea – em termos do controle biopolítico das sociedades e do incontornável questionamento a respeito da soberania, da exceção, da própria vida – alude às profundas implicações que existiam entre a experiência soviética e a das nações capitalistas na modernidade:

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, at 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 um breve retorno às considerações de Giorgio 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 impunha 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 no controle da produção brasileira; afinal, ele pergunta, 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, diz ele ao presidente, que “temos pleiteado a interferência direta do Estado no sentido de amparar os que pretendem produzir longa metragem e não têm recursos bastantes”. E continua, mencionando uma sugestão anterior que, apesar de não ter sido cumprida – devido, aparentemente, à impossibilidade de preparar o projeto com a urgência que era exigida para a sua apresentação –, ainda assim exemplifica, em sua opinião, uma maneira de o Estado realizar essa interferência na indústria cinematográfica brasileira, capacitando-a, então, 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, seja a D. F. B., seja a D. N. ou qualquer outro. 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 (DOM CASMURRO, 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. De consciência tranquila. De ânimo alevantado, hoje mais do que nunca. Apoiados pelos nossos patrícios, pelo público (faça-se um inquérito para saber a opinião do público sobre os complementos!), 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 (DOM CASMURRO, 1937, ano 1, n. 6, p. 07, grifo meu).

De fato, 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 especificamente 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”⁵⁶. Nesta seção geralmente estava concentrada a maior quantidade de fotografias e ilustrações por página de cada edição do jornal. As notícias relacionadas ao mundo do cinema, sobretudo hollywoodiano, eram ali destacadas. Os lançamentos estrangeiros, as novidades técnicas, comentários sobre as filmagens nacionais, com 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 – e a morte, às vezes, como no caso de Jean Harlow (Figura 1), na edição de 10 de junho de 1937 (ano 1, n. 5, p. 07) – dos atores e atrizes, em suas particularidades público-privadas: suas viagens, seus afetos, seus beijos dentro e fora dos estúdios, suas histórias tristes ou “gloriosas” – quando seguiam o caminho do anonimato à fama, do azar à sorte, ou ao contrário. 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 pontualmente com o fato das imagens relacionadas ao

⁵⁶ Página sete; já no final de 1937 deixa de aparecer (em seu lugar, uma 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 (cartazes de filmes, shows, retratos de estrelas...), contudo, permanece o mesmo, com a repetição, inclusive, de muitas imagens.

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.



Figura 1: “...E apagou-se uma estrela em Hollywood!”
(DOM CASMURRO, 1937, ano 1, n. 5, p. 07).

O posicionamento diante da técnica cinematográfica, diante das imagens dos astros e das estrelas, assim como o teor das matérias em “Câmera” com frequência compõem uma atmosfera de encanto, de exaltação, com o que se vê a facilidade do hebdomadário em celebrar as produções hollywoodianas (até mesmo como modelo para a indústria brasileira, que, de fato, vinha recebendo crescente atenção). E para exemplificar essa face aurática do *Dom Casmurro*, podemos inclusive 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 Bandeira⁵⁷, José Lins do Rego, Graciliano Ramos⁵⁸, entre outros (Figuras 2 e 3). Creio que, neste caso,

⁵⁷ 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.

⁵⁸ 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 que participavam do seu círculo no Ministério da Educação e Saúde. Carlos Alberto Dória comenta no artigo *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, futuro IPHAN), criado em 1937, pretendia dar continuidade ao projeto de valorização, de ampliação e, por assim dizer, de *abertura* da cultura nacional. Uma abertura 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 insisto na rachadura: para esse Murilo que estrelava no hebdomadário “esquerdista”, a política cultural do Estado acabou por servir como ampliação das possibilidades e dos horizontes; mas, em seu revés, marcando a ferida desse projeto apolíneo, a mesma política revelou as sombras das *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; é livro feito por esta incisão no corpo vulnerável daqueles que estão sob a ameaça das “ofertas” da modernidade. 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, de fato, nem assim e 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 da Fundação, um total de 59 documentos, cobrindo o 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 arranjam 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

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 que é o deslocamento da fama (da reconhecida popularidade) dos ídolos hollywoodianos que ajuíza a qualidade e o sucesso não somente do encontro dos artistas na livraria, mas também da “alta cultura” – diz a chamada – que esses particulares produzem a partir dali, diretamente dos “estúdios” da José Olympio para a modernidade.

É em virtude dessa ênfase celebratória que pode ser dito: nos primeiros anos de *Dom Casmurro*, antes de qualquer alerta para a ameaça de uma condição anestésica ou dessubjetivadora, mantém-se em suas páginas principalmente a promessa de subjetivação e felicidade, através de um cinema estimulado para remissão do consumo, da ampliação do mercado. Se o público não mais se assustava com a chegada de trens às estações, também não se desencantava dos dispositivos, por demais radiantes. As histórias, se elas eram as mesmas de sempre é porque sempre seduziam. E assim as estrelas, os estúdios, os cartazes, os reclames, os aparelhos, as telas: articulados pela indecidibilidade entre anestesia e contato. Benjamin afirmou que a aura é destruída pela proximidade e pela reprodutibilidade⁵⁹; mas, apesar da proximidade dessas manifestações, um respeito, uma religião (*religio*, *relegere*⁶⁰) pode persistir diante do que é representado e de quem o

cavar lugar de fiscal de jogo; e como diz o samba: o decreto vai sair!” (MENDES *apud* MAGALHÃES, 2008, s/p).

⁵⁹ “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. [...] Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. [...] *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único*” (BENJAMIN, 1994a, p. 170).

⁶⁰ Lembra Agamben em *Elogio da Profanação*: “O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o ‘reler’) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a

representa, como a reverência distanciada e reconfortante que os ídolos – todo ideal – inspiram. Ou seja: mesmo que o cinema favorecesse a distração e o aspecto tátil do acontecimento – e o enfraquecimento do rito –, logo, nas ruas, no comércio, na imprensa, uma nova aparição – uma mesma nova mercadoria, variações de um mito – recolocava atenção e aplauso sobre o brilho que garantia a contemplação, a separação: aqui, 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.



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

‘negligência’, uma atitude livre e ‘distraída’ – ou seja, desvinculada da *religio* das normas – diante das coisas e do seu uso, diante das formas de separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (2007a, p. 66).

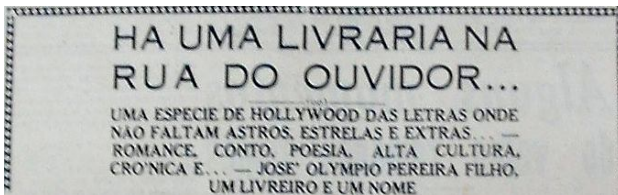


Figura 3: Detalhe, “Hollywood das letras”
(DOM CASMURRO, 1938, ano 2, n. 51, p. 20).

E não somente o reproduzido, mas a reprodução, a reprodutibilidade em si fascinava. Isto é, além do produto acabado, o fascínio se estendia ao artifício, ao próprio dispositivo reprodutor e às minúcias do processo de filmagem (ao que podia ser visto apenas por trás da câmera). Certo é que todo dispositivo reprodutor é sempre, também, produtor, e o conhecimento da máquina não pode ser tomado apenas como cumprimento de uma liturgia ou satisfação de um capricho fetichista generalizado; afinal, com os aparelhos penetramos as vísceras da realidade para liberarmos-nos da manipulação dos aparelhos, com o que quero dizer que para além da pura consagração ou do consumo total situa-se um ponto inapropriável: a leitura que cada leitor fará de um mesmo texto, uma mesma imagem. Por outro lado, revelar os mecanismos ou tentar desmistificar seus produtos poderia não acarretar nenhum tipo de desencantamento, nenhum risco de profanação do dispositivo cinema, e é possível crer que, ao contrário, o público tivesse o respeito aumentado, assim aumentando o distanciamento de um contato, em face do desvendar das complexas engrenagens desse “deus artificial” que criava e expunha de maneira tão aguda, mas “convencional”, as carências, as paixões humanas, a nossa “grande vida”.

Como exemplos do interesse pelo funcionamento da técnica do cinema, alguns registros de *Dom Casmurro* podem ser elucidativos. O primeiro, na página “Câmera”, uma matéria de Celestino Silveira intitulada “Como se filma em Hollywood”, de 30 de setembro de 1937 (ano 1, n. 21, p. 07), traz três fotografias (Figura 4) dos bastidores de duas produções cinematográficas, acompanhadas de um texto explicativo, comentando superficialmente como a “ilusão” é criada. Neste caso, transcrevo aqui o texto, pelo que guarda de grande interesse:

O fã chega na bilheteria, compra um ingresso, entra descuidado e assiste ao filme. Depois, gostou ou não gostou. Põe a chancela da sua opinião por sobre a película que deu tanto trabalho para realizar! E não pensa mais nisso, [sic] Também, se não pensasse em outra coisa durante um mês inteiro, seria uma desgraça. Para o cinema principalmente.

Aí estão três gravuras que nos mostram as complicações exigidas para se obter uma filmagem.

[...].

Fig. 1 – Um fragmento da filmagem de “Vogas de Nova York”. Joan Bennett dorme... ou faz que dorme. A “câmera” está assentada quase sobre o leito. O microfone pende a uma altura reduzidíssima da cabeça da “estrela”. Quando o filme for projetado, o público vê [sic] Joan Bennett isolada em seu quarto, preocupada com o conflito do drama. Na realidade, as “tomadas” de “câmera” fizeram-se com todo esse pessoal em volta, velando sono postigo de miss Bennett...

Fig. 2 – Ai está, agora, King Vidor dirigindo um momento culminante de “Stella Dallas”. [...] Tudo adornado em devida ordem. Mas lá está o diretor, lá estão os assistentes, o operador com toda a caranguejola complicada de “câmeras” e projetores...

Fig. 3 – Que fazem essas pequenas elegantemente trajadas, encostando-se a esse fundo branco, de cotovelos apoiados delicadamente? Apenas isto: descansam. [...] têm de repousar mesmo em pé, dessa maneira, para não amarrotar as “toilettes” que são um dos predicados maiores de “Vogas de Nova York”... Esses três “clichês”, leitor amigo, dão a você uma pequena ideia das mil e uma preocupações de quem tem de fazer um filme cinematográfico. Um filme a que você acaba assistindo despreocupadamente, para esquecer quinze minutos depois de sair do cinema, embora tenha gostado! (1937, ano 1, n. 21, p. 07).



Figura 4: “Como se filma em Hollywood”
(DOM CASMURRO, 1937, ano 1, n. 21, p. 07).

Aqui, o texto confirma o que os olhos veem, ou melhor, o que os olhos veem só agora, o que certamente não viam antes. Em suma, é o texto que ilustra essa imagem “cirúrgica”, o que dá a ela primazia na construção do sentido e indica um deslocamento no paradigma consensual da leitura (a letra). Além disso, este é um dos casos em que a pretensa totalidade da mercadoria cinema é desnaturalizada, exposta como artifício e fragmento. Certos aspectos são marcantes: a distração do público que é tocado (“gostou ou não gostou”), mas já por hábito, apenas durante a passagem pelo espaço onde é exibido o filme, como se atravessasse uma construção arquitetônica⁶¹; seu despreendimento em relação a qualquer experiência, já que tudo se esquece em quinze minutos; a falta de “idealismo”, ou seja, toda a “caranguejola” que se amontoa em volta das estrelas; e finalmente o “sofrimento” destas, que devem descansar em pé para quem sabe conseguir, como esperava

⁶¹ Distração que pode ser sintoma da anestesia dos sentidos, o próprio trabalho do *sistema anestético* diante da dominante tátil dos estímulos, como sugere Susan Buck-Morss (1996), ao mesmo tempo em que pode indicar um relaxamento na observância da “*religio das normas*”, como diz Agamben (2007a, p. 66), ou um preparo da nossa percepção para o desempenho de novas tarefas, como afirma Benjamin (1994a). Volto a ele em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: “Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do *recolhimento*, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica” (1994a, p. 193).

Benjamin, afirmar “diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores)” (1994a, p. 179). E marcante é também o tom do texto, entre o jocoso e o irônico, que estimula a desconfiança, força de um caráter destrutivo que se originaria do conhecimento do dispositivo. O *necessário* esquecimento do espectador, que não pensa no que viu durante o resto do mês – “seria uma desgraça se não pensasse em outra coisa”, principalmente para o cinema, diz Celestino Silveira –, esse “não pensa mais nisso”, despreocupado, ao ser apontado se dobra como aquilo que efetivamente deve ser pensado. Em outras palavras: texto e imagens penetram no âmbito da realidade, e com isso o espectador pode se tornar o sujeito que, para além de ser “embriagado” pelo filme, sustenta um pensamento da embriaguez, como sugere a dialética de Benjamin (1994c), isto é, uma possível desativação da visão aurática do capital cinematográfico⁶², construindo pela iluminação profana uma experiência profanadora.

Mas é preciso dizer simplesmente: se uma mão bate, a outra abana. Na mesma edição de *Dom Casmurro*, na mesma página, inclusive (Figuras 5 e 6), encontramos o culto à personalidade, ao encantamento do público – e com isso a reafirmação do que Benjamin havia escrito em seu ensaio sobre a reprodutibilidade da obra de arte.



Figura 5: Detalhe, “Os modernos amorosos da tela” (1937, ano 1, n. 21, p. 07).

⁶² “Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle [da massa sobre o intérprete]. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe” (BENJAMIN, 1994a, p. 180).



Figura 6: *Dom Casmurro* (1937, ano 1, n. 21, p. 07).

Sob o título de “Os modernos amadores na tela”, as imagens e o texto exibem uma comparação “evolutiva” dos galãs do cinema norteamericano. Nesse sentido, o texto elogia as mudanças dos novos astros, que não são mais como o piegas, o “choramingas doutras épocas”. Exemplos dos “moderníssimos” seriam, assim, Robert Taylor, Clark Gable, William Powell, etc. Nomes marcados, tipos identificados. Referências para os tempos promissores de então, que se queriam sem dúvida melhores ou mais adequados, a julgar por semelhantes avaliações; referências até para o amor, essa “especialidade”, já que, “Como tudo na vida, o amor tem progredido e assim sua maneira de expressar”. E o texto assim termina:

Alguns observadores da evolução do galã da tela levantam a questão: Ama-se “mais” agora que antes?

“Não”, é a resposta dos peritos; mas uma verdade é certa. O amoroso de hoje tem mais liberdade de se expressar, mais campo para sua ação e sobretudo menos preconceito da parte da sociedade (DOM CASMURRO, 1937, ano 1, n. 21, p. 07).

Outro registro que pode servir de exemplo do interesse do público pelo funcionamento do dispositivo cinema é de um mês antes, na edição de 12 de agosto de 1937 (ano 1, n. 14). Trata-se da mesma página, “Câmera”, que traz destacada em seu centro a chamada “Um beijo a pedido...” (Figura 7) – e a imagem tão repetida do galã e da estrela, ela sendo envolvida nos braços dele e... Significante, neste caso, mais do que a própria imagem, em si já tão banalizada, é que sua reprodução foi pedida por uma leitora, isto é, que uma leitora foi movida pelo desejo apenas por saber ser reproduzível – e nesse sentido produzível, alcançável, tocável – o objeto almejado. Se pode haver culto sustentado pela visão aurática, pela identificação dos ídolos, igualmente pode haver uma força que toca uma leitora de maneira singular, algo que a punge na imagem em questão e permanece não dito em seu pedido, *escrito* enquanto sentido mesmo desse pedido, enquanto sentido da própria escrita que manifesta o desejo, apesar da tentativa – imprecisa – de Celestino Silveira em inscrevê-lo. Com o que confronto texto e imagem:

Recebemos um pedido de Maria Celia para reproduzirmos o clichê que aí vai. Pela carta, Maria Celia deve ser ainda mocinha de colégio, pois escreve peço com dois ss... e já gosta de beijos de cinema... e do Charles Boyer. Afinal não sabemos bem porque, além de Dulcina e Odilon declararem que o galã francês usa “chinó” por ser careca, temos a impressão que o beijo de cinema deve ter um gosto horrível de celulóide! Coitado do platonismo de Maria Celia... (DOM CASMURRO, 1937, ano 1, n. 14, p. 07).

Na possibilidade de a leitora estar encantada com seus ídolos – como a mocinha que vai todos os dias ao cinema, na charge de Augusto Rodrigues (Figura 8) – o texto trata de logo revelar deles o aspecto artificial, sem *glamour* e mesmo desagradável: o astro usa peruca, e o beijo tem o gosto de uma substância sólida, transparente, elástica, maleável quando aquecida, fabricada com uma mistura de cânfora e algodão-pólvora para fins industriais. Ou seja: o texto trata de tentar mostrar à leitora o que ela – segundo a avaliação do redator – aparentemente não vê na imagem: a imagem como *puro meio*, desativada de sua finalidade; e com isso pretende, talvez, desencantá-la, despertá-la para a distância que há entre o mundo *de* felicidade prometido por um “deus artificial” e o mundo que simplesmente é (pretende mostrar o quanto o platonismo é *coitado*, ou seja, violado,

violentado). Mas isso, é preciso dizer, é tão-somente uma projeção – de Celestino Silveira sobre um texto; minha, agora, e com essa outra inclinação, sobre o texto de Celestino Silveira –, pois, insisto, não se sabe, não há como saber qual é para Maria Celia o sabor desse beijo, tantas vezes repetido, diferido, singular. Devemos suspeitar dessa visão que limita a leitora (e sua leitura) a partir do lugar-comum da ingenuidade infantil tanto quanto devemos suspeitar da representação que Augusto Rodrigues faz dos sonhos de uma mocinha que frequenta o cinema diariamente. (Esta, aliás, enquanto dorme, pode estar trabalhando...) E se esse texto implicitamente intenta uma espécie de educação para que a leitura das imagens não seja pautada por “falsos ideais”, isso se reduz a um gracejo, dado o tom notadamente paternalista do discurso.



Figura 7: “Um beijo a pedido...” (DOM CASMURRO, 1937, ano 1, n. 14, p. 07).

Apenas um gracejo, um lampejo, talvez, de um “esquerdismo” mais radical que parece encontrar pouco cabimento na página destinada ao cinema, assim como na página de costumes e moda, na de esportes, como nas notícias de encontros de artistas em grandes livrarias... Um gracejo “esquerdista”: Celestino Silveira poderia saber que é preciso desmistificar a visão “aurática” das imagens-mercadoria, mas para isso

reproduz a imagem perdida, imagem criada no próprio centro do sonho realizado da burguesia e da economia. E com imagens como essa (espetacular, singular; que se acumula e se reforça em seus duplos, suas cópias, suas diferenças), com esses registros cada edição oscila entre os propósitos de um jornal “subversivo” – teoricamente voltado à conscientização e à crítica dos sujeitos contra a alienação do capital na sociedade de classes – e o apelo que em termos práticos esse mesmo jornal buscou manter junto ao público para alcançá-lo, efetivamente, de modo massificado (enquanto livrava-se da repressão getulista). Mas lembro-me agora da epígrafe que o *Dom Casmurro* reproduzia na capa de suas edições. No cabeçalho está Machado de Assis, citado a partir do romance que inspirou o semanário: “A confusão era geral...”.



Figura 8: “Sonho de uma ‘mocinha’ que vai todos os dias ao cinema”, de Augusto Rodrigues (DOM CASMURRO, 01 jul. 1937, ano 1, n. 8, p. capa).

Palavras (des)encantadas

No Brasil, o convívio com a imprensa ilustrada se dá desde a primeira década do século XX (SÜSSEKIND, 2006). Mas, se hoje a disseminação de tecnologias inspira ânimos discordantes quanto às suas potencialidades, em 1925, com a modernização acentuando os contrastes nas sociedades das maiores cidades brasileiras, as opiniões deviam ser ainda mais polarizadas. Afinal, como expõe Flora Süssekind (2006), é preciso lembrar que todo fascínio guarda seu contrário de rabugice. Assim, entre os extremos de uma visão dita esperançosa e outra, em resistência, catastrófica, podemos dizer que “Cinema”, de Guilherme de Almeida, opta por fazer à tecnologia o seu “elogio”, já que este é um poema em que o afeto, a entrega, numa atmosfera carregada de encantamento (como sugere o título do seu livro), conduz o processo de subjetivação. E, com isso, o dispositivo que é tema e título da composição repousa em (olh)ares enamorados, tendo atenuadas, no que se mostram explicitamente, as ambivalências que lhe são inerentes.

Tal encantamento pode também ser encontrado bem perto de Guilherme de Almeida. Na revista *Klaxon*, em sua edição número dois, de junho de 1922, encontramos, por exemplo, do futuro diplomata paulistano Luís Aranha, “O Aeroplano”, poema de traços que poderiam ser chamados futuristas – ou “klaxistas”, como prefere a apresentação-manifesto que abre o primeiro número do mensário. Um corpo inviolável, atleta elástico de aço, ou um piloto que cai, mas como um anjo, em êxtase e canto, do avião sobre a cidade... Vale a pena transcrevê-lo (mantenho a grafia original e a distribuição dos versos):

O AEROPLANO

Quizera ser az para voar bem alto
Sobre a cidade de meu berço!
Bem mais alto que os lamentos bronze
Das cathedraes catalepticas;
Muito rente do azul quasi a sumir no ceu
Longe da casaria que diminue
Longe, bem longe deste chão de asphalto...

Eu quizera pairar sobre a cidade!...
O motor cantaria
No amphitheatro azul apainelado
A sua roncante symphonia...

Oh! voar sem pousar no espaço que se estira
 Meu, só meu;
 Atravessando os ventos assombrados
 Pela minha ousadia de subir
 Até onde só eles atingiram!...
 Girar no alto
 E em rápida descida
 Cahir em torvelinhos
 Como ave ferida...

Dar cambalhotas repentinas
 Loopings phantasticos
 Saltos mortaes
 Como um atleta elastico de aço

O ranger rascante do motor...
 No amphitheatro com paineis de nuvens
 Tambor...

Se um dia
 O meu corpo escapasse do aeroplano,
 Eu abriria os braços com ardor
 Para o mergulho azul na tarde transparente...
 Como seria semelhante
 A um anjo de corpo desfraldado
 Azas abertas, precipitado
 Sobre a terra distante...

Riscando o ceu na minha queda brusca
 Rápida e precisa,
 Cortando o ar em extase no espaço
 Meu corpo cantaria
 Sibilando
 A symphonia da velocidade...

E eu tombaria
 Entre os braços abertos da cidade...

Ser aviador para voar bem alto!
 (ARANHA, 1922a, p. 07-08).

A percepção do voo e depois da possível queda enquanto risco de vida é diminuída em proveito do distanciamento sem igual permitido pelo dispositivo aeroplano (essa máquina do tempo, técnica de

deslocamento) em relação ao ordinário da vida na cidade. Vale mais o ganho dessa segunda natureza, o desempenho, a sinfonia da velocidade⁶³, o show aéreo, enfim, que seria acolhido em triunfo mesmo se num salto *mortal*, como *ave ferida*.

Assim como “Cinema”, este poema de Luís Aranha desloca a experiência para uma posição de extrema individualização do “eu”, dotando o dispositivo de qualidades insuspeitas. Contudo, creio que há nuances: no poema de Guilherme de Almeida está o encanto do corpo-a-corpo com o dispositivo, que irradia sua promessa, mas também está o *cinema*, espaço da singularidade de *um*, que é, nesse sentido, o espaço inapropriável da pluralidade de singularidades; de outro modo, em “O Avião”, no “anfiteatro azul” onde o motor do avião canta sua sinfonia, estaria o espaço sem medida que igualmente se distancia das massas, mas agora em função de uma visão que se destaca pela vontade de totalização e controle, pela vontade de apropriação e restrição da experiência, que deve se oferecer apenas a esse único aviador, o primeiro, o ousado, em condições de ser recebido pela cidade de braços abertos; esse seria, enfim, o espaço da separação, da impossibilidade de profanação: diz o verso, como se deslumbrado diante de um espelho, é um espaço “Meu, só meu” (ARANHA, 1922a, p. 07).

Luís Aranha tem outras colaborações na mesma revista. Em poemas como “Paulicéia Desvairada” (obviamente dirigido a Mário de Andrade) e “Crepúsculo”, respectivamente publicados nas edições de agosto e outubro de 1922, vemos o poeta repetir o tom marinettiano, sua empolgação com os artefatos da modernidade. Em “Paulicéia Desvairada” há versos como os seguintes⁶⁴:

⁶³ Para uma análise da ambivalência dos dispositivos, esquematizando encanto (promessa) e desencanto (captura) como componentes dessa bipolaridade indecível, vale ressaltar a importância que Paul Virilio concede à velocidade como forma de ordenamento da política e de sua crescente militarização no século XX. Cito sua entrevista em *Guerra Pura*: “Na teoria da relatividade, a velocidade da luz é universalmente considerada insuperável: 300 000 quilômetros/segundo. Parece-me que, de modo paralelo, essa velocidade da luz também é uma luz da velocidade. Toda velocidade ilumina. As baixas velocidades do trem de Victor Hugo, as velocidades relativamente altas do Concorde ou as velocidades muito altas da projeção televisiva são luz eletrônica ou termodinâmica [...]. Quando se está num jato ou num trem, vê-se, por assim dizer, o mundo numa luz diferente. Não se trata do problema da fonte de luz, mas da relação com o mundo. O mundo sobrevoado é um mundo produzido pela velocidade. É uma representação. [...] O mundo torna-se cinema. É esse efeito da velocidade na paisagem que eu chamei ‘dromoscopia’, em sentido estrito. [...] O que ocorre na janela do trem, no quebra-vento do carro, na tela da televisão é o mesmo tipo de ‘cinematismo’. Passamos da estética do aparecimento, das formas estáveis, para a estética do desaparecimento, das formas instáveis” (1984, p. 82-83).

⁶⁴ Como nos demais registros citados a partir de *Klaxon*, a grafia e a diagramação não foram alteradas.

[...]

Mario de Andrade escreve a Paulicéa
 Nem o sismographo de Pachwitz mede os tremores do teu
 coração

[...]

Raios X
 Mas ha todos os brilhos
 Ar rarefeito de poesia
 Kilometros quadrados 9 milhões
 Tubo de Crookes
 Os raios cathodicos de teu lyrismo colorem as materialida-
 dades incolores

[...]

(ARANHA, 1922b, p. 11).

E em “Crepúsculo”, estes:

Pantheon de cimento armado
 A luz tomba
 Refluxo de cores
 Mel e ambar
 Ha Iyras de Orpheu em todos os automoveis
 Rezes das nuvens em tropel
 Céu matadouros da Continental
 Todas as mulheres são translúcidas
 Ando
 Musculos elasticos
 Andar com a força de todos os automoveis
 Com a força de todas as usinas
 Com a força de todas as associações commerciaes e in-
 dustriaes
 Com a força de todos os bancos
 Com a força de todas as empresas agricolas e as explora-
 ções de linhas ferreas

[...]

Sou um trem
 Um navio
 Um aeroplano
 Sou a força centrifuga e centripeda
 Todas as forças da terra
 Todas as distenções e todas as liberdades
 Sinto a vida cantar em mim uma alvorada de metal
 O meu corpo é um clarim
 Muita luz
 Muito ouro

Muito rubro
 Meu sangue
 Eu sou a tinta que colore a tarde!
 (ARANHA, 1922c, p. 03-04).

A alvorada de metal canta e o sangue colore a tarde, já atravessada a Primeira Guerra. Mas seguimos o ritmo, a velocidade; para ir mais rápido, com a força de todos os dispositivos ao alcance (inclusive os bancos). Um ímpeto que faz com que o risco da violência, indissociável de tal processo, fique escondido sob essas liberdades que então são oferecidas pelas técnicas da modernidade (efetivamente: as técnicas de cumprimento da modernidade): a reprodutibilidade em escala industrial, todos os artefatos mecânicos e elétricos (inclusive as armas), o cimento armado, a especulação financeira, as ciências, a propaganda, as vanguardas e seu “arsenal” estético, etc. Sob este aspecto, é “Como se a *representação* do moderno modernizasse a obra”, para usar as palavras de Flora Süssekind⁶⁵ (2006, p. 127), sem que uma “elaboração crítica” do “moderno” estivesse necessariamente em jogo no procedimento. Mas dessa consideração podemos desatar outros desdobramentos.

Em março de 1962, José Lino Grünewald publica no *Correio da Manhã* um texto sobre Luís Aranha, no qual escreve que os seus principais poemas denotam “Uma épica da civilização industrial”, “às vezes contendo trechos que constituem verdadeiras montagens, análogas às do cinema, de retalhos impressionistas, envolvendo fatos e objetos” (*apud* ARANHA, 1984, p. 121). Mário da Silva Brito, por sua vez, dez anos depois, ao ler o poema “Crepúsculo” afirma: “Inserindo-se na paisagem urbana, deixa-se envolver pelo complexo industrial, agrícola, comercial, econômico e político que a metrópole moderna sintetiza”

⁶⁵ A esse respeito, diz a autora de *Cinematógrafo de letras* sobre outro poema de Guilherme de Almeida: “Nem sempre as tentativas de mesclar expressão e afirmação da subjetividade a artefatos modernos se resumiram, no entanto, à titulação [...]. Guilherme de Almeida, em ‘Telefone’, de *Era uma vez...* (1922), por exemplo, tentou, sobretudo via diagramação e pontuação, sincopar o poema, em analogia com a fala sempre meio inconclusa e em pedaços, característica de um diálogo telefônico. Mas se tal recurso poderia tê-lo induzido a trabalhar alguns nexos imprevisíveis, a escapar de uma ordenação exclusivamente lógico-discursiva e a tornar de fato *dialógico* o texto poético, não é o que acontece. E ‘Telefone’ acaba por afirmar, uma vez mais, uma voz poética subjetivada e *única*, se bem que envolta num pretensão diálogo, e que parece repetir, solitária e sem cortes realmente significativos, velhas imagens e fórmulas retóricas de abordagem amorosa. Mais uma vez a referência técnica, desta vez à telefonia, [...] é só ‘fachada’, não chegando a afetar de modo inusitado a técnica poética. [...] Em ‘Telefone’, o aparelho serve, então de *referendum* moderno a um monólogo em frases curtas e muitas exclamações, reticências e interrogações” (SÜSSEKIND, 2006, p. 127-128).

(*apud* ARANHA, 1984, p. 134), e “Por tal forma se absorve nas componentes da civilização industrial, que até se desumaniza, se coisifica, incorpora o seu ser pessoal nos elementos caracterizadores desse modo novo, com o mundo tecnológico se confunde ou se identifica” (*apud* ARANHA, 1984, p. 135). Daí, para ele, versos como “Sou um trem / Um navio / Um aeroplano” (ARANHA, 1922c, p. 04).

Tais leituras trazem novas inflexões, abrindo a condição indecidível dos poemas de Luís Aranha. Agora, o seu encanto diante dos artefatos da modernidade distancia-se de ser mera confirmação de uma captura, de uma impossível profanação, sinal da visão narcisista ou aurática que regularia seu contato com os dispositivos. Isso porque não se trata de uma “*representação do moderno*”; de outro modo, devemos considerar a força *mimética* que há nessa identificação com a civilização industrial. O mimetismo, sugere Caillois em *La mante religieuse* (1934), é uma forma de defesa que se vale da integração ao ambiente de risco: uma forma de defesa pelo informe, pela *desidentificação*. Neste caso, é uma adaptação ao choque, necessária à sobrevivência na paisagem urbana da metrópole, por meio da assimilação da natureza mesma do choque⁶⁶. Ou seja, os poemas de Luís Aranha também podem ser lidos como sintomas de uma contraposição à anestesia, ou melhor, como sintomas de uma condição em que a anestesia torna-se, de fato, uma forma de contato: a incorporação de uma condição maquínica, própria à era da reprodutibilidade técnica, em vez de indicar submissão ao automatismo moderno, aponta para ele; isso quer dizer que o mimetismo não representa, nem reproduz passivamente um encanto inadvertido, mas produz diferença; o mimetismo produz sentido a partir da própria “natureza” da modernidade, uma vez que a repete, isto é, a esvazia, ativo como resíduo de uma (in)sensibilidade “original”⁶⁷. Desumano, coisificado: sou um trem, um aeroplano, um cinema: sou um louva-a-deus, uma mariposa, um.

⁶⁶ Hal Foster se detém sobre isso em *O retorno do real* ao escrever sobre Andy Warhol. Retomarei seu texto.

⁶⁷ “Il convient enfin de ne pas passer sous silence le mimétisme des mantidés, qui illustre de façon quelquefois hallucinante le désir humain de réintégration à l’insensibilité originelle, qu’il faut rapprocher de la conception panthéistique de la fusion dans la nature, fréquente traduction philosophique et littéraire du retour à l’inconscience prénatale” (CAILLOIS, 1934, p. 26).

Panaceia: doses regulares⁶⁸

“Há 31 anos que tomo seis aspirinas por dia. Não faz nenhum mal, apenas excita um pouco. Mas para compensar tomo Valium”, disse João Cabral de Melo Neto em entrevista a Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa (2007, p. 26), em março de 1968, reafirmando a insistência e a força das suas famosas dores de cabeça. Que a aspirina não cure, mesmo em grandes doses, mas apenas faça tolerável o convívio com a dor, por uma espécie de anestesia, de amortecimento luminoso, que logo captura o indivíduo e dele cobra, ao longo de décadas, a compensação dessa “liberdade” por meio de um outro dispositivo regulador, mais forte, mas não excitante – Valium –, isso se traduziria de modo celebratório, quase, nessas palavras cordatas. Mas João Cabral não deixou da sua lida com/contra a cefaleia só esse registro. Mais célebre é, do livro *A educação pela pedra*, de 1966, o poema:

Num monumento à aspirina

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
de emprego fácil, portátil e barato,
compacto de sol na lápide sucinta.
Principalmente porque, sol artificial,
que nada limita a funcionar de dia,
que a noite não expulsa, cada noite,
sol imune às leis da meteorologia,
a toda hora em que se necessita dele
levanta e vem (sempre num claro dia):
acende, para secar a aniagem da alma,
quará-la, em linhos de um meio-dia.

Convergem: a aparência e os feitos
da lente do comprimido de aspirina:
o acabamento esmerado desse cristal,
polido a esmeril e repolido a lima,
prefigura o clima onde ele faz viver
e o cartesiano de tudo nesse clima.
De outro lado, porque lente interna,
de uso interno, por detrás da retina,
não serve exclusivamente para o olho

⁶⁸ Reproduzo neste título o nome do blog/revista do amigo Márcio de Carvalho.

a lente, ou o comprimido de aspirina:
 ela reenfoca, para o corpo inteiro,
 o borroso de ao redor, e o reafina.
 (MELO NETO, 1997, p. 32).

Poderia ser do mesmo modo o “monumento” de João Cabral: celebrar o sol desse dispositivo imune às leis da meteorologia; artificial, é portátil, barato e cartesiano em sua forma sucinta e seu funcionamento; sim, pois convergem aparência e efeitos: como uma lente para o corpo inteiro, e para a alma, segundo o poeta, a aspirina ajusta o foco da vida, isto é, deixa-a sem atritos (sem afetos, sem contato), como a própria aspirina: uma superfície lisa.

Essa leitura redundaria ambos os registros em favor de um dispositivo que, analisado cuidadosamente, é mesmo exemplar de todo um contexto biopolítico já disseminado na sociedade⁶⁹. E neste caso, a possibilidade de profanação seria reduzida, já que, aparentemente, é a “técnica de luz”, apenas, que age sobre nosso corpo, impondo seus ritos, suas doses, seus (não-)usos. Além disso, se comparados a experiências radicais de confronto com as técnicas, como o testemunho de Jean-Luc Nancy em *El intruso*, o poema e o comentário de João Cabral também se apresentariam mais próximos do deslumbramento, do elogio da forma, do equilíbrio, permanecendo distanciados, então, de uma problematização da decisão, do corpo, da morte⁷⁰, da ambivalência e do risco que há no contato com essa “lente”.

⁶⁹ Penso, neste caso, a aspirina também como uma das “tecnologias do eu” – expressão de Foucault que Agamben retoma em *Homo Sacer* –, “através das quais se realiza o processo de subjetivação que leva o indivíduo a vincular-se à própria identidade e à própria consciência e, conjuntamente, a um poder de controle externo” (AGAMBEN, 2002, p. 13). Tais dispositivos, tais tecnologias do eu, foi visto, estão no centro do ordenamento dos Estados contemporâneos, e a aspirina, como todo medicamento, nesse contexto, é apenas uma das mercadorias produzidas e negociadas por um mesmo poder (econômico/político/midiático/espetacular) que, aporeticamente, tanto libera quanto reivindica a vida, a vida qualquer, desde o nascimento. Para a nossa saúde, devemos tomar aspirinas; para aliviar os efeitos colaterais das aspirinas, tomamos Valium; e para aliviar os efeitos do Valium, devemos tomar um novo remédio, com o qual enfim poderemos levar uma vida *normal*...

⁷⁰ Ainda em *Homo Sacer*, Agamben pontua situações em que medicina e direito, decisão médica e decisão legal se confundem, como por exemplo os casos de pacientes em coma que sobrevivem graças a técnicas de nutrição, de reanimação e de respiração artificiais, ou os casos de transplante de coração. Tais situações, demonstra o filósofo, acarretaram uma redefinição da morte, já que a vida podia ser mantida por aparelhos e mesmo a falência cardíaca e de outros órgãos não mais significava o limite da vida, estando esta limitada, agora, mas de modo ainda vacilante, pela morte cerebral, uma vez que o cérebro – diz um dos argumentos dos médicos/soberanos defensores do critério de “morte cerebral” – é o único órgão que não pode ser transplantado. Cito Agamben: “Segundo toda boa lógica, isto deveria implicar que, como a morte cardíaca cessou de fornecer um critério válido quando foram descobertas as tecnologias

Mas é preciso entrever a ironia presente nos registros do poeta⁷¹. E se considerarmos assim, podemos até distinguir no poema – esse “monumento” de duas faces, de aparência e efeitos – um mimetismo do comprimido. Em suma, com a ironia monta-se uma máquina que suspende o funcionamento da máquina mesma: a literatura, como qualquer dispositivo “de emprego fácil, portátil e barato”, não se cumpre num “acabamento esmerado”; se “técnica de luz”, deve ser dita nos termos de uma iluminação profana. Ou seja, novamente, aqui, por esse tom irônico, o que foi dito e reafirmado pelo poeta é na verdade a ineficácia do próprio dispositivo e o ridículo de sua promessa: dispositivos (aspirina, poema) giram em torno do vazio; como um túmulo, como uma “lápide sucinta”, é certo, apresentam uma ausência.

de reanimação e de transplante, assim também a morte cerebral cessaria de o ser, o dia em que viesse a acontecer, por hipótese, o primeiro transplante de cérebro. A morte torna-se, deste modo, um epifenômeno da tecnologia do transplante” (2002, p. 170). E na página seguinte: “Isto significa que hoje [...] vida e morte não são propriamente conceitos científicos, mas conceitos políticos, que, enquanto tais, adquirem um significado preciso somente através de uma decisão” (2002, p. 171).

⁷¹ Na qualificação deste trabalho, foi Susana Scramim quem salientou este aspecto irônico do poema.

Sobre a lâmina

[...] Depois do progresso que permitiu conservar-se o sangue de indivíduos recém-mortos para transfusões posteriores tardias, processo este também devido a um cientista soviético, e que vem sendo utilizado larga-manu nos hospitais de sangue da Espanha, as conclusões práticas a que chegou o professor Filatov representam, a meu ver, a maior conquista científica dos últimos tempos, sobretudo por seu conteúdo filosófico. Elas representam mais uma etapa na caminhada do homem em busca da consecução de sua finalidade: o domínio completo da natureza e sua utilização em proveito da humanidade.

É assim que a ciência responde aos animistas, deístas, “et caterva”: com fatos baseados em experiências, e que podem ser provados com a reprodução passo-a-passo das mesmas. Nada de passes mágicos, de princípios esotéricos, cercando suas pesquisas e suas conclusões. Apenas o infalível determinismo experimental.

Fábio Leite Lobo, sobre o enxerto de córneas de indivíduos mortos em pacientes vivos, jornal *Dom Casmurro*, coluna “Medicina”, 24 de junho de 1937 (ano 1, n. 07, p. 06).

[...] O homem contemporâneo é o produto de uma civilização doente. Nunca ele teve tanta necessidade de higiene mental.

A máquina aniquilou-o. A máquina está formando seres de movimentos automáticos e estereotipados, como Chaplin nos mostrou no seu filme “Os tempos modernos”. E a personalidade humana está encontrando uma enorme dificuldade de se adaptar à civilização que ele próprio criou. Há um desajustamento tremendo do homem à técnica.

[...] O homem atinge à civilização à custa da neurose. Obrigado a adaptar-se cada vez mais a novas situações, é enorme o esforço psíquico despendido.

[...] Crivado de toda sorte de solicitações, o cérebro humano torna-se como um arco retesado, vibrando às menores influências do ambiente. O mal estar, de individual, se tornou coletivo. Multiplicam-se as fórmulas para se resolverem os tremendos conflitos do indivíduo e da sociedade. A higiene mental deixa de ser uma simples técnica de melhor assistência ao alienado, e de prevenção da loucura, para se tornar um largo e generoso instrumento de ação, destinado a resolver os conflitos humanos de toda a natureza. [...]

Artur Ramos, sobre o homem, a máquina e a panaceia “higiene mental”, jornal *Dom Casmurro*, 02 de setembro de 1939 (ano 3, n. 116, p. 02).

Talvez uma maneira de dizer um dos efeitos que as epígrafes acima manifestam seja: o elogio dos dispositivos da modernidade muitas vezes se apresenta como uma aparente denúncia do elogio dos dispositivos da modernidade. Assim surge a composição de Fábio Leite Lobo, partidário em 1937 do “infalível determinismo experimental”, ao lado de Artur Ramos, crítico consciente dos malefícios que as máquinas disseminam no comportamento e nos cérebros humanos, mas que diante disso, em 1939, e ao que parece sem descontar a sua parte de representante da verdade depositada no objeto⁷², prescreve um remédio sem contra-indicações, o dispositivo irradiante que ele denomina “higiene mental”.

Tal situação ilustra ainda um movimento que pode ser considerado correspondente. Penso na crescente articulação das posições ideológicas que se observou no Brasil na década de 40, o que se deu em função tanto da pressão internacional diante do avanço nazista quanto da tensão nacional diante do Estado Novo⁷³. “De fato”, para dizer com as

⁷² Embora se refira, neste caso, à leitura psicanalítica do literário, Raúl Antelo, no trecho a seguir, retirado de *Literatura em revista*, toca diretamente o ponto em que a crítica pode se entregar às últimas consequências somente sob a condição de reconhecer em si mesma o seu próprio dispositivo de subjetivação: “[...] parece lícito empreender, antes de mais nada, a limpeza do campo, desvencilhar nosso aparelho metodológico das interpretações lineares e universais, da mera intuição, e descontar a nossa parte, enquanto críticos, depositada no objeto, essa parcela que não temos condições de ver, porque é nossa ideologia, nossa base de sustentação. Parece ser o rumo menos ideológico de uma psicocrítica” (1984, p. 274).

⁷³ Cito a *História concisa...* de Alfredo Bosi: “Enfim, o Estado Novo (1937-45) e a II Guerra exasperaram as tensões ideológicas; e, entre os frutos maduros da sua introjeção na consciência artística brasileira contam-se obras-primas como *A Rosa do Povo*, de Drummond de Andrade,

palavras de Raúl Antelo em *Literatura em revista*, “os anos que vão de 1942 a 45 refletem a aceleração da vida ideológica que se processa no país” (1984, p. 235), o que pode ser constatado, por exemplo, pela criação dos vários jornais, revistas e editoras de inclinações esquerdistas já a partir dos últimos anos da década de 30, como a revista *Diretrizes*, a *Leitura*, que se desdobrou no trabalho editorial, assim como a editora *Calvino* e as *Edições Horizonte*, o matutino *Tribuna Popular*, a revista *Temário*, a *Literatura*, além da anteriormente citada *Revista Acadêmica* e do hebdomadário *Dom Casmurro*, entre outros.

A chamada “geração de 45” está nesse sentido inevitavelmente inserida no complexo contexto de uma relação de *contenda* – combate, amor – entre, digamos, mesmo que abruptamente, liberalismo e comunismo, e ainda entre “comunismos”⁷⁴. Para dizer com mais vagar, o consenso (conciso) afirma que as posições literárias que aprenderam “muitas coisas úteis” (BOSI, 2004, p. 284) com as décadas de 30 e de 40 – denunciando “com virilidade” a modernidade e seus dispositivos – de certa forma vêm a compor uma nova crença, a louvar um outro remédio; para utilizar uma palavra tão frágil quanto genérica, mas mesmo assim

Poesia Liberdade, de Murilo Mendes, e as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos” (2004, p. 384).

⁷⁴ Para reforçar o apelo ideológico presente no período, mas matizando as posições desse “esquerdismo”, a fim de destacar que há singularidades, cito novamente Raúl Antelo em *Literatura em revista*, no ponto em que ele analisa especificamente a revista *Literatura*: “Ao meio-dia, o Um tornou-se Dois. Assim falava Zaratustra. Mas, no Brasil de 1942, o Dois torna-se Um. Outra não é a posição da UNE (una?): as fronteiras do país coincidem com as continentais e, nesse momento, o pan-americanismo era sinônimo da mais pura identidade nacional. Assim também falava Carlos Lacerda. União contra o nazismo, união com todos, união com Getúlio.

“Com o fim do Estado Novo, porém, as atitudes divergiriam. Nesse momento, Lacerda posiciona-se pelo inconformismo; Moacyr Werneck de Castro, com Getúlio e a Comissão Nacional de Organização Provisória, a CNOP prestista [que reivindicava ser o agrupamento que deveria reorganizar o PCB]. As duas linhas acadêmicas opõem-se, ao soporem ventos de liberalização. A Moacyr, o racha lhe custará o emprego de editor do Suplemento Literário de *O Jornal do Rio de Janeiro*” (1984, p. 234-235). E mais adiante, apontando a complexidade/cumplicidade entre as posições, a título de conclusão: “Pelo exame das concepções dos intelectuais do período, em relação à estética, produção literária e papel dos intelectuais, é fácil comprovar que a ideologia elitista e autoritária, conquanto estivesse exemplarmente corporificada no pensamento possedista e do trabalho, não deixou de se infiltrar em amplas camadas dos acadêmicos udenistas e dos próprios comunistas de *Literatura*. Com efeito, vários dentre estes últimos encontram-se seduzidos pela idéia de galgar posições no aparelho do Estado, o que nos revela que a aliança UDN-PCB era mais profunda do que parece à primeira vista. Liberalismo e comunismo definem-se, em última instância, pela ordem. Os comunistas deixarão clara essa alternância de atitudes cerrando fileiras com o estabelecido em 1942, com a política de União Nacional, e na liberalização de 45, estimulando a superação franca, leal e harmoniosa das divergências, não já políticas mas simplesmente naturais” (ANTELO, 1984, p. 274-275).

insistente: a participação⁷⁵. Contudo, na poesia, para além da “conquista de dimensões temáticas novas” (BOSI, 2004, p. 438), como a política em Drummond ou a religiosa em Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt, “também se impõe a busca de uma linguagem essencial”, segundo Alfredo Bosi (2004, p. 438), “afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkeano da lírica moderna”.

A poética destes últimos [o “primeiro” Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Emílio Moura, Dante Milano, Joaquim Cardozo, Alphonsus de Guimaraens Filho], herdeiros maduros da experiência formal simbolista, continua de certo modo em poetas da década de 40, dentre os quais emergiu um grupo que deu um tom polêmico à própria consciência de já não mais repetir traços acidentais do Modernismo. É a chamada “geração de 45”, na qual se tem incluído nomes díspares que apresentam em comum apenas o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e a formas fixas de cunho clássico: soneto, ode, elegia... [aqui, Bueno de Rivera é citado em nota de rodapé, entre outros]. Enquanto grupo, esses nomes não tiveram influência duradoura; mas como tendiam à pesquisa formal, repropuseram

⁷⁵ “As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a ‘aristocracia’ do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade... O Modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro. E, ao lado desses homens que sentiram até a medula o que Machiavelli chamaria a nossa *verità effettuale*, houve outros, voltados para as mesmas fontes, mas ansiosos por ver o Brasil dar um salto qualitativo. Socialistas como Astrojildo Pereira, Caio Prado Jr., Josué de Castro e Jorge Amado; católicos como Tristão de Ataíde, Jorge de Lima, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, todos selaram com a sua esperança, leiga ou crente, o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela ‘atitude interessada diante da vida contemporânea’, que Mário de Andrade reclamava dos primeiros modernistas” (BOSI, 2004, p. 384).

no meio literário brasileiro um problema básico: *o da concepção de poesia como arte da palavra*, em contraste com outras abordagens que privilegiam o material extra-estético do texto (BOSI, 2004, p. 438-439).

Em suma, para Alfredo Bosi, o que marcou o “clima de 45” foi o “formalismo menor e estetizante” (2004, p. 439)⁷⁶. E desse cenário resulta que a contenda apontada entre liberalismo e comunismo pode ser também desdobrada nos pólos hermetismo e participação – e ainda, em outro deslocamento, na relação entre anestesia e contato (no caso, como veremos, por meio da crença na palavra de denúncia, mas sem que essa palavra seja aquela obrigatoriamente a “engajada” ou “panfletária”). Com isso, já tocando em uma polêmica que de fato se instaurou na segunda metade dos anos 40 (a respeito do hermetismo na poesia), e fugindo à síntese, esse dispositivo da dialética que tantas vezes se mostra insuficiente diante do contemporâneo, assim como as categorias e as chaves de leitura dadas *a priori*, que logo caducam, com isso, digo, proponho aqui pensar um “integrante” dessa geração, Bueno de Rivera, mas, de outro modo, a partir de uma passagem que é só saída, um passeio, insuficiente, desde agora, para capturá-lo em sua absoluta inclusão *ou* exclusão⁷⁷. (Com efeito, uma pergunta que poderia desde já ser formulada – e que retomarei – é: onde está Bueno de Rivera?). E proponho pensá-lo a partir de um poema chamado “O microscópio”, publicado em seu primeiro livro, *Mundo submerso*, de 1944, este editado pela prestigiosa livraria José Olympio⁷⁸. Pois vejamos o poema:

⁷⁶ E ainda: “Mas o que caracteriza – e limita – o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não-poético. Era fatal que a arte desses jovens corresse o risco de amenizar-se na medida em que confinava de maneira apriorística o poético a certos motivos, palavras-chave, sistemas, etc. Renovava-se, assim, trinta anos depois, a *maneira* parnasiano-simbolista contra a qual reagira masculinamente a *Semana*; mas renovava-se sob a égide da poesia existencial européia de entre-guerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade” (BOSI, 2004, p. 466).

⁷⁷ Se Alfredo Bosi pelo menos afirma a disparidade do “grupo”, com o que alguma diferença (alguma inapropriação) pode ser alentada, Affonso Romano de Sant’Anna, por sua vez, é categórico na demarcação do pertencimento do mineiro à “geração”, situando ainda a posição que o poeta ocupa na hierarquia dos seus pares. Diz ele no prefácio intitulado *Bueno, um bom poeta*, que abre a antologia editada em 2003 pela coleção “Melhores poemas”: “Pois esse Bueno de Rivera é considerado pela crítica como um dos melhores poetas da Geração de 45. Foi sempre colocado ao lado de João Cabral de Melo Neto e Lêdo Ivo” (2003, p. 07-08).

⁷⁸ Além *Mundo submerso*, Bueno de Rivera publicou mais dois livros, apenas: *Luz do Pântano*, em 1948, e *Pasto de Pedra*, em 1971. Contudo, diversos poemas, esparsos, apareceram em

O microscópio

O olho no microscópio
vê o outro lado, é solene
sondando o indefinível.

Dramática a paciência
do olho através da lente,
buscando o mundo na lâmina.
A tosse espera a sentença,
o leito aguarda a resposta.
O tísico pensa na morte.

O silêncio é puro e o frio
envolve o laboratório.
Os frascos tremem de susto.

O infinito dos germes
reflete no olho imenso
que pousa na objetiva.

O avental se levanta.
Os dedos inconscientes
escrevem a palavra ríspida.

O resultado terrível
entra nos óculos do médico
e ele diz: positivo.

O doente tira o lenço.
Aperta a mulher e o filho,
chora no ombro da esposa.

Imagina a reclusão
no sanatório, a saudade
e o vento no quarto branco.

Olha o papel: positivo.
Cresce a palavra com a tosse.
A febre queima a esperança.

diferentes momentos, em revistas e jornais. Uma parte destes poemas foi recolhida na seleção de Affonso Romano de Sant'Anna, acima citada. Em seu prefácio, o autor da antologia destaca a colaboração do poeta na revista *Alterosa*, dirigida por Roberto Drummond, nos anos 60 (a revista foi fechada em 1964, em função do golpe militar).

O microscopista, no entanto,
conta anedotas no bar.
Está alheio e feliz.

Não sabe que o olho esquerdo
ditou a sentença e a morte.
Paga o café e caminha
(RIVERA, 1944, p. 35-36).

Como articular a contenda entre hermetismo e participação, entre anestesia e contato, partindo de “O microscópio”? Sem dúvida, isolado, este poema é insuficiente para tal propósito. Outros registros, suplementares, devem ser tocados, colocados com/contra o poema do mineiro de Santo Antônio do Monte. Contudo, antes disso, para fazer o problema presente, devo retomar com mais força a questão, que realmente se tornou polêmica na segunda metade dos anos 40 (alguns anos depois da publicação de *Mundo submerso*, portanto), a respeito do hermetismo na poesia brasileira. Para tanto, um nome se mostra significativo: Oswaldino Marques, poeta e crítico alinhado à estética soviética que, segundo Raúl Antelo, se salientou “dentre a equipe de novos”, ao lado de Emílio Carréra Guerra, no “horizonte ideológico da revista *Literatura*” (1984, p. 246).

A revista *Literatura* teve seu primeiro número em setembro de 1946 e logo na primeira página marcou a recusa de qualquer excesso, de qualquer gasto, afirmando empregar “a palavra *literatura* em seu sentido autêntico, ativo e militante, ou seja, no sentido oposto a tudo que significa passatempo, divertimento, jogo, esporte, luxo, bibelô bibliográfico” (s/a, p. 01). Sob o signo dessa cartilha, é de Oswaldino Marques o texto *O hermetismo na poesia moderna*, publicado em outubro de 1948, agora já nas páginas do décimo e último número da revista. Diz ele a certa altura do texto⁷⁹:

[...] o que se verifica no caso presente é o propósito deliberado de criar uma sintaxe poética destituída de qualquer cartilagem lógica, restando tão somente uma espécie de gelatina verbal, neutra e, por sorte, facilmente putrescível. Como se vê, é a recorrência de um novo acesso

⁷⁹ “A rigor, trata-se de um trabalho apresentado em sessão pública, promovida pelo Grupo de Amigos da revista, no Rio de Janeiro, em meados daquele ano” (ANTELO, 1984, p. 246).

formalista desnaturando a poesia, como a caráter – não sei se alguém já observou isso – de uma retórica às avessas. Como os “rhétoriciens” do século 15 – por sinal também um século de crise, marcando a transição da Idade-Média para o Renascimento – os poetas se aplicam de tal modo a turvar a poesia que terminam por aniquilá-la. Desses retóricos modernos poder-se-ia dizer o que Jusserand disse dos antigos [...] Sua arte de bem-dizer converte-se numa arte de nada-dizer (MARQUES, 1948, p. 36).

Raúl Antelo chama atenção para o seguinte aspecto: Oswaldino entende que “expressão difícil não é sinônimo de expressão hermética. Em sua opinião, atribuir maior importância à função social do que aos valores poéticos do texto, faz o poema resvalar para o panfletário-documental” (1984, p. 246). Com efeito, o autor acentua essa posição, que se quer “artística” e não puramente “panfletária”, não só em *O hermetismo na poesia moderna* mas também, por exemplo, no prefácio à edição dos seus ensaios escolhidos, publicada em 1968, oportunidade em que afirma:

[...] por sinuosos, surpreendentes caminhos, acabei cristalizando uma concepção pessoal de literatura, que postula, na esfera do fazer poético, o primado do estético sobre todos os demais ingredientes da obra. Escrevi, atente-se bem, o *primado* do estético, o que está a léguas de negar a coexistência de condicionantes de distinta natureza (MARQUES, 1968, p. XVI).

Esse primado do estético, como se vê, pode ser “condicionado”⁸⁰. Com o que, nesse sentido, de fato, toda poesia acaba por ser social. Então, onde reside o problema dos escritores ditos “herméticos”? Qual o “defeito”, o que falta à poética de Murilo Mendes, Bandeira e até

⁸⁰ Sobre este ponto, diz o autor em *Traços Diferenciais da Poesia Moderna*, presente na mesma edição dos *Ensaos escolhidos*: “Muitos de nossos vícios de apreciação advêm do fato de isolarmos artificialmente a poesia do conjunto dos fatores que a condicionam. Não existe uma arte chamada Poesia com P maiúsculo, sobrepairando, olímpica e suficiente, ao espetáculo da emancipação do homem. O que existe é poesia decadente, participante, escapista, poesia unânime. Sob esse ângulo, portanto, toda poesia é sempre social” (MARQUES, 1968, p. 38).

mesmo Drummond, que não foi poupado pelo crítico⁸¹, embora em 1945 tenha oferecido ao público *A rosa do povo*? E o que falta, sobretudo, aos poetas da “geração de 45”, quer estejam reunidos nesta comunidade que preza pelo retorno da poesia como “arte da palavra”, como sugere Alfredo Bosi, quer sejam considerados individualmente? Em uma palavra: a dialética. Mas creio que para precisar o ponto de Oswaldino Marques seja válido retomar as considerações de Raúl Antelo a esse respeito em *Literatura em revista* (vale frisar: considerações que fazem este ponto preciso tornar-se escorregadio, isto é, o ponto mesmo da contradição do crítico, no momento em que seus critérios de leitura e crítica parecem se distanciar da composição de sua própria poesia⁸²):

Oswaldino Marques entende que o poema é uma *soma* de significações estéticas e que, como tal, é passível de compreensão intelectual. Ao dizer que o poema é uma soma de significações, abre-se o caminho para a aceitação da polissemia poética essencial, um significado compósito, onde se combinam as técnicas construtivas com a finalidade racional que as escolhe, disto decorrendo a significação plural. Eis por que a liberdade poética não pode ser confundida com a escolha aleatória admitida por um repertório léxico. Nisto, o crítico aprofunda Mário de Andrade quando este defende as palavras em liberdade como uma conquista técnica, mas as condena como fim último. Para o autor de *A escrava...*, as palavras em liberdade de Marinetti são insuportáveis de hermetismo e falsidade. Já para Drummond, os poemas preexistem à escrita: eles estão sós e mudos em estado de dicionário [em nota: “‘Procura da poesia’, publicada originalmente no *Correio da Manhã* a 16 jan. 1944 e incluída mais tarde em *A rosa do povo*”]. Para Oswaldino, a escrita decorre de uma opção do escritor, atitude que encerra uma carga de liberdade mas também de responsabilidade. Daí

⁸¹ “Por um momento, pareceu-nos – a nós, poetas atormentados com o problema da conciliação dos valores estéticos da poesia com a sua mensagem revolucionária, que, daí por diante, poderíamos tomar esse homem como modelo maior, na tarefa de levar a grande poesia até o povo. Como nos iludíamos!...” (MARQUES, 1948, p. 45).

⁸² Refiro-me à análise do poema de Oswaldino “Sinto que sou uma cidade”, realizada por Raúl Antelo. Volto a este poema logo a seguir.

que toda objetivação artística seja sempre um exercício de consciência. Ora, o crítico entende que as únicas sensações capazes de receberem tratamento poético são aquelas partilhadas em comum, isto é, aquelas de profundo caráter social. Porém, se a expressão poética se insere numa sociedade de classes, resta a dúvida de como o escritor poderá ser porta-voz dessa experiência coletiva, sem cair no papel de poeta/profeta ou na atitude messiânica de intérprete e líder das massas (1984, p. 248).

E na página seguinte, Antelo continua:

Para o autor [Oswaldino Marques], a poesia moderna inclinou-se erroneamente para o descontínuo e o diverso, em virtude da busca de uma *poesia absoluta* que responda à necessidade contemporânea de reunir, em compartimentos estanques, os distintos setores do conhecimento. Vale dizer, haveria apenas um método capaz de sintetizar o desenvolvimento desordenado do mundo e, na medida em que a poesia ambiciona alcançar a visão de conjunto com a prescindência da dialética, se produz essa traição ao esforço de construir uma nova poética realista e problemática (1984, p. 249).

Enfim, se diante de uma “ordem dilacerada de contradições”, como diz Oswaldino Marques, “o poeta burguês refluí para as suas câmaras de anestesiamento e abandona-se ao jogo irresponsável e pretensamente desinteressado da fixação de sua anarquia interior” (1948, p. 45), resta à “causa do povo”, ainda segundo a visão do crítico anti-hermético, apenas uma missão possível, em coerência e síntese:

Qual deverá ser a nossa atitude, dos poetas identificados com a causa do povo, diante dessa conspiração maçônica? Naturalmente absorver e aperfeiçoar o legado positivo desses escritores e, rejeitando as suas fórmulas decadentes, adotar um novo comportamento poético. Cabe-nos, como missão, ordenar o caos; repor a poesia na sua justa relação entre o indivíduo e a sociedade; restaurar seu valor comunicativo e, mediante a

síntese da arte com o pensamento revolucionário, usá-la corajosamente como fator de emancipação política e social dos povos, no sentido da construção do socialismo (1948, p. 46).

A título de exemplo de como Oswaldino Marques põe em obra seu pensamento sobre a poesia, é significativo o longo poema intitulado “Sinto que sou uma cidade”, publicado no número 5 da revista *Literatura*, em setembro de 1947. Vejamos alguns versos:

[...]
 Não há lugar para mais ninguém, a não ser a Esperança.
 Ateia-se o delírio na floresta humana
 Os foguetes estalam
 As tochas de jornal rasgam um mar de claridades
 Milhares de vozes saúdam o Camarada
 Homens em jejum esquecem a fome
 Operários, sobraçando marmitas, recuperam a alegria
 Um velho lavrador, conduzindo o filho, exclama:
 – Agora já posso morrer! Andei léguas a pé para ver este irmão!
 [...]
 “Ouvi-me! Não vos prometo nada.
 A luta não é minha, é de todos nós.
 Somos apenas os tripulantes mais experientes.
 [...]
 Mas a rota é esta mesma, companheiros,
 A rota que nos conduz à Democracia.”
 [...]
 (1947, p. 29-30).

Assim o poeta e crítico procura dar forma à sua causa e dotar a sua poesia de pleno valor comunicativo, aliando, é claro, a justa relação entre indivíduo e sociedade ao primado do estético⁸³. E,

⁸³ Afora esta ironia implícita, não entrarei, aqui, nos pormenores dos comentários que Raúl Antelo faz em sua análise do poema. Limite-me às seguintes passagens, que sem dúvida bastam para apontar certas contradições nas atitudes do colaborador de *Literatura*: “Se, à primeira vista, a posição de Oswaldino Marques parece distante do hermetismo existencialista, por ele criticado, podemos perceber, no entanto, atitudes comuns: o receio em relação ao popular, caótico e trilhado e, em consequência, a confiança na razão universal, pois ela reporia a ordem no caos do moderno dependente” (1984, p. 254). E ainda: “a pertinência não é natural, da mesma forma que a verdade não é natural. Elas são produto de uma construção. E, assim como a pertinência de qualquer conhecimento sobre a realidade depende do ponto de vista com que ela é abordada, não existe conhecimento da realidade que seja pura e simplesmente conhecimento. Ele é, ao mesmo tempo, ação. Ele persegue um objetivo a ser cumprido por

consequentemente, com esta polêmica, torna-se bem marcada a tensão armada no período que é imediatamente posterior à publicação do primeiro livro de Bueno de Rivera (onde se encontra o poema “O microscópio”) e coincidente com a publicação do segundo, *Luz do Pântano*, de 1948: adesão *ou* evasão; seriedade *ou* jogo; no limite, denúncia (contato) *ou* alienação (anestesia). Mas nem todas as críticas a esse “hermetismo” dos poetas de 45 são assim tão dogmáticas.

Sérgio Milliet, por exemplo, já havia tomado outra posição. Digamos que, ao lado de Oswaldino Marques, ele adquire grande distância, em função, talvez, de suas experiências no exterior, na Semana de 22 e no modernismo de vinte, de maneira geral. Especificamente sobre o primeiro livro de Bueno de Rivera, do qual, aliás, “foi vigorosamente banida qualquer espécie de retórica” (MILLIET, 1981a, p. 209), escreve ele em seu *Diário crítico*, em 29 de julho de 1944, como se antecipando-se em resposta:

O ano tem sido pródigo de boa poesia. Além da produção dos poetas de nome tivemos algumas estréias auspiciosas. [...] Bueno de Rivera traz para a poesia nacional uma expressão nova que se caracteriza principalmente pela intensidade emotiva e o senso clássico da medida. Um grande equilíbrio de língua e de ritmos estabelece a harmonia necessária à sua riqueza de imagens. Uma escolha exigente evita que descaambe para o malabarismo uma tal tendência e transforma um possível fogo de artifício verbal em condensada mensagem poética (MILLIET, 1981a, p. 209).

E mais adiante, como a oferecer alento prévio àquele que, vendo-se na pele de Drummond ou de Murilo, de certa forma sente que

quem decifra a operação de comunicar e manipular um código. Ou seja, todo leitor se vê na necessidade de decifrar um texto a um duplo nível que nos revela a ambigüidade estrutural do literário: enquanto mensagem comunicada e enquanto estilo realizado pelo autor. Por estilo ou modo de formar, entende-se aquela maneira que o escritor escolhe para realizar sua produção textual e que, não sendo a única possível, é fruto de uma opção indicadora da liberdade, da responsabilidade e do autoquestionamento do escritor. Desta forma, o significado de conotação liga-se, imediatamente, tanto ao sujeito produtor quanto ao leitor que recebe a obra, ambos situados em um contexto histórico particular. Portanto, se o escritor preserva seu significado de conotação do deciframento coletivo, ora pela expressão obscura, ora pela expressão de cúpula, estará traindo um dos princípios que diz defender e deitará as bases para novos princípios de legitimação de seu privilégio de intelectual. O amor à forma perfeita e o culto aos grandes ideais costumam caminhar lado a lado” (ANTELO, 1984, p. 257-258).

também passaria pelo apertado – e, como visto, em alguma medida contraditório – crivo de um Oswaldino Marques:

Bueno de Rivera conseguiu em nossa poesia renovar o tema social sem cair na retórica e sem nada perder de sua força poética. Pode-se alegar que o objetivo da poesia social é de conciliar o público menos culto, e a poesia do poeta mineiro ainda permanece de acesso difícil. Com toda a sua precisão vocabular e a sua limpidez sintática o poeta não consegue fugir a um vago hermetismo. Mas haverá poesia sem mistério? [...] Creio que a poesia social não pode prescindir desse mistério que a faz mística afinal, e lhe permite servir de continente ideal a todo um complexo de conteúdos. Torná-la demasiado transparente, e sobretudo positiva, é transformá-la em prosa, em discurso para efeitos imediatos e precisos. [...] Na poesia necessário se faz uma certa margem para o ajustamento de cada indivíduo específico, com seus menos e seus mais, ao molde ideal do poeta (MILLIET, 1981a, p. 213).

Apesar da excelência do “molde ideal do poeta” e da relação entre transparência, positividade e prosa, Sérgio Milliet adianta e reforça a suspeita em relação à missão de construção do socialismo, da qual se quer legitimamente encarregar Oswaldino Marques, em poesia e crítica, nos anos seguintes⁸⁴. E Bueno de Rivera surge, então, sustentado em *mistério*, como possível representante de uma poética aparentemente paradoxal, que eu chamaria – com algum risco – de “hermetismo social” ou “hermetismo participativo”⁸⁵.

⁸⁴ Para marcar com mais força o contraponto entre os críticos, vale a passagem de Milliet, ainda sobre o *Mundo submerso* de Bueno de Rivera: “[...] Nenhum enchimento, nenhum arabesco supérfluo nesse ritmo; nenhuma palavra a mais, nenhum rebuscamento sintático nessa linguagem pesada de significação e de intenções. E no entanto nenhuma secura, nenhuma aridez” (1981a, p. 212).

⁸⁵ Depois de ter desenvolvido o ensaio até este ponto, deparo-me com o seguinte texto de Antonio Candido, *Ordem e Progresso na poesia*, publicado em *Clima*, número 16, em novembro de 1944, e recolhido depois, em 2002, por Vinicius Dantas, em *Textos de intervenção*. Partindo de *Mundo submerso* para uma consideração mais abrangente do período, diz Antonio Candido: “O sr. Bueno de Rivera escreveu um livro de poemas de incontestável valor. *Mundo submerso* revela maturidade e força diante da poesia, e muitas de suas páginas trazem a marca das boas realizações. Parece-me que o autor conseguiu este resultado mediante uma impregnação lenta e profunda dos valores poéticos, isto é, uma meditação continuada sobre o objeto da poesia. Esta meditação, entendamo-nos bem, não quero dizer que tenha sido

Vale seguir as intervenções de Milliet. Em outra oportunidade, já em 15 de julho de 1951, o crítico comenta no artigo “Vocação”, publicado no suplemento “Letras e Artes” do jornal carioca *A manhã*, o lançamento da revista mineira de mesmo nome. Nesta ocasião, o autor de “O microscópio” aparece novamente em destaque:

“Vocação”, já em seu segundo número, traz colaboração dos mais acatados mineiros das

filosófica nem que se tenha revestido de forma lógica. Meditou como meditam os poetas na maioria dos casos, segundo um processo de sedimentação lenta e em grande parte inconsciente, alumiado por intuições bruscas e fulgurantes. No sr. Bueno de Rivera, julgo discernir esta maturação, porque o seu livro aparece dotado de qualidade que a denotam. Por exemplo: a indiferença pelo tema (tudo é objeto de poesia, etc.), a inexistência de separação entre lirismo pessoal (egocêntrico) e humano (de participação) e, finalmente, a precisão da linguagem. Assim, existe em *Mundo submerso* uma verdadeira ausência de preconceito poético. É um livro que não nos choca ao nos comover. Aceitamo-lo como uma linguagem familiar e bela” (2002, p. 143-144). Essa ausência de choques enquanto anestesia de um ímpeto poético criador incomoda o crítico, que então continua: “Ora, justamente esta ausência de aventuras levou-me a interrogar os poemas mais de perto, a procurar a causa da familiaridade relativamente fácil que logo se estabelece entre ele e o leitor. *Mundo submerso* pareceu-me mais um exemplar dessa estabilização do Modernismo a que vimos assistindo [...]. O sr. Bueno de Rivera manifesta no seu livro influência de outros autores brasileiros, e sobretudo, talvez, do sr. Carlos Drummond de Andrade. [...] Não obstante a impregnação do sr. Carlos Drummond, o sr. Bueno de Rivera manifesta qualidades próprias de poeta criador [...] (CANDIDO, 2002, p. 144-145). Contudo, Antonio Candido se ressentido e adverte a tendência geral de domesticação do que antes era ousadia e singularidade, isto é, chama atenção para o fato da reproduzibilidade sem freio das soluções poéticas anteriores poder, em sua opinião, enfraquecer no presente o conteúdo poético: “Deste modo, estamos entrando na zona perigosa, no ponto intermediário em que a poesia, se não tiver pulso, se transforma em *no man’s land*, na qual a fórmula substitui a criação e o clichê, a imagem criadora. [...] Perdeu-se o respeito, como dizem os velhos, e já se vai percebendo que o irredutível e libérrimo Modernismo possui articulações tão convencionais quanto as das outras escolas, e que é possível apoderar-se delas mediante um bocado de habilidade” (2002, p. 148). E entre a estabilização das conquistas e a contínua necessidade de inovação, entre ordem e progresso, Antonio Candido – contra a reproduzibilidade técnica – afirma sobre o período em questão: “Acontece, porém, que poesia não é técnica e taylorizá-la é matá-la. Nem por outra razão morrem todas as escolas na esterilidade. Embora verificando com alegria que os novos encontram afinal, nas nossas letras, uma estrada feita com o suor da gente de casa, lembro-me de que, em poesia, quem não abre estradas pouco interesse apresenta. E o que vejo na maioria dos moços brasileiros de agora é uma grande habilidade em aproveitar a estrada de outros, pela qual correm com uma facilidade que tende loucamente ao virtuosismo” (2002, p. 148-149). E mais adiante: “O perigo está em que os jovens, se *ordenando*, consolidem posições literárias laboriosamente conquistadas, e nada mais. Chega um momento em que a forma perde o seu conteúdo e morre de esplendor inútil” (2002, p. 151). E a ressalva ao mineiro vem nas seguintes palavras: “No sr. Bueno de Rivera, percebo com prazer uma direção mais fecunda. O seu livro coloca o problema do lirismo de *participação* (à falta de melhor nome, e provisoriamente), graças ainda, me parece, à influência do seu coestadano Drummond” (2002, p. 152). Enfim, apesar da sistematização do crítico em favor da síntese entre forma/contéudo, ordem/progresso, estabilização/criação, clichê/imagem criadora, etc., creio que este texto de Antonio Candido é pontual para pensarmos uma “tendência anestésica” (e seus possíveis desdobramentos) na estética do próprio modernismo brasileiro.

gerações de 45 e seguintes, e o que se observa como denominador comum dessa colaboração é a preocupação com a poesia. [...] A propósito merece especial atenção a conferência de Bueno de Rivera [...] sobretudo no que diz respeito aos inimigos da poesia.

Enumerar seus adversários equivale a selecionar seus amigos. [...] Daí a possibilidade, através de uma crítica desse tipo, de chegar o leitor a certas conclusões positivas, as quais, enfeitadas, lhe podem dar uma arte poética e, mais do que isso, as tendência de um grupo, o que significa também uma compreensão mais profunda das censuras e idiosincrasias da geração ou parte dela.

Para Bueno de Rivera o inimigo número um da poesia é a retórica. Por retórica entende-se verbalismo, amor ao efeito facilmente musical das palavras vazias (MILLIET, 1951, p. 03).

Moderado, o poeta faz algumas ressalvas às ideias defendidas por Bueno de Rivera na conferência citada⁸⁶. Em todo caso, nesta minha leitura, chamo atenção, principalmente, para o fato de o hermetismo vir mais uma vez à tona na crítica de Sérgio Milliet (e, novamente, não compreendido no sentido de uma “retórica às avessas” convertida na “arte do nada-dizer”, como na condenação de Oswaldino Marques), no momento em que este comenta a fala de Bueno de Rivera acerca da linguagem poética:

Antes porém de enumerar os inimigos da poesia, Bueno de Rivera faz algumas considerações acerca da linguagem poética. [...] Diz o conferencista que “na linguagem poética as palavras têm, muitas vezes, sentido diverso do léxico, ampliam a sua significação, valorizam-se e recriam-se em símbolo, metáforas, impulsos”. De pleno acordo. Mas porque acrescentar então que “o poeta vê sempre a palavra em estado de pureza”? Há uma certa confusão nisso tudo. Na realidade o poeta vê a palavra num estado específico, determinado pela sua sensibilidade

⁸⁶ Milliet não é dogmático na condenação da retórica: ele afirma que ela contribuiu com a poesia moderna e que, como forma de expressão, pode ser legítima se bem adequada ao sentimento daqueles que a utilizam.

peçoal. Esse sentido não é um estado de “pureza”. É antes um estado de deformação mágica. A palavra não vale mais pelo seu valor expressivo normal e sim pelo que (mediante analogias, subentendidos, sugestões, transposições) lhe outorga o poeta. Assim se explica aliás o hermetismo de boa parte da poesia moderna, assim se compreende sua inacessibilidade aos não iniciados (MILLIET, 1951, p. 03).

Para dizer de outro modo: se bem que Sérgio Milliet conceda ao poeta a primazia na atribuição do sentido “deformador mágico”⁸⁷ – e nesse aspecto não se distinga, então, do “tripulante mais experiente” de Oswaldino, que acredita em uma figura capaz de conduzir os companheiros, em meio ao caos, na rota à Democracia, ou seja, ao Significado, à Verdade –, a palavra destituída de sua ordinária carga de sentido e expressão torna-se por um instante disponível para um outro uso, isto é, torna-se um puro meio, potencialmente distante dos discursos legitimadores do poder. E o hermetismo, assim, nada mais seria do que um nome que escreve o limite em que o sentido se *excreve*; e em que os leitores que não reconhecem nas palavras que compõem um poema essa potencialidade anestésica, contra-hegemônica, esse ingovernável, poderia ser dito, são considerados, simplesmente, “não iniciados”.

Com os traços desse “hermetismo social” presente em Bueno de Rivera retorno agora ao seu poema “O microscópio” – certamente não o considerando exemplar da correspondência hermético porque insensível, insensível porque hermético. Aliás, de fato, dentre os poemas de *Mundo submerso*, “O microscópio” pode ser encarado como um dos mais diretos ou “objetivos”. Se comparado, por exemplo, ao poema que faz a abertura do livro, também chamado “Mundo submerso”, essa diferença é marcante:

Os pensamentos amplos
 movem-se vermelhos
 como peixes livres
 entre as algas frias.
 O olho da memória

⁸⁷ “Deformação mágica” das palavras – ou, talvez, “deformação da natureza”, como Mário de Andrade caracteriza a arte em seu “Prefácio Interessantíssimo”, de 1922 –, como dizer: “mistério”. Parece estar em jogo o que se recusa em objetividade ou transparência, ou o que se oferece como possibilidade de equívoco ou desvario. Não o *logos*, mas o *mythos*.

acende-se no abismo
 e rola como a lua
 entre as nuvens salgadas
 [...]
 (RIVERA, 1944, p. 09).

Ou ainda se comparado ao poema “As afogadas”:

Vem das águas perdidas
 o canto das afogadas.

Olhos submersos se apagam,
 cabelos dançam nas ondas.

Flutuam beijos.

Barqueiros das faces rudes
 jogam as virgens no rio impuro.

As mãos aflitas acenam,
 buscando as praias do impossível.

Brilha um olho de náufrago
 como um farol de luz incerta.

Enche o mundo, como um remorso,
 o grito rouco das afogadas
 (RIVERA, 1944, p. 22).

E, finalmente, se comparado a “Os anjos do limbo”:

Felizes aqueles que nascem mortos,
 esses que nunca tiveram nome.

Lágrima fria nos olhos vidrados,
 na face impassível das mães mortas.

No limbo, os anjos do esquecimento
 brincam de roda na escuridão.

Soltam risadas, voam nos quartos,
 andam nas noites como demônios.

Mordem a orelha das amas gordas,

roubam leite dos seus irmãos.

Felizes aqueles que nascem mortos,
estão na treva, rindo dos vivos
(RIVERA, 1944, p. 34).

Creio que é em função de imagens como essas acima que o – insuficiente – rótulo de “surrealista” vem a se colar com tanta frequência ao poeta mineiro. Entretanto, entre a dificuldade dessas imagens e a entrega de “O microscópio” se coloca o tom de denúncia da anestesia que vejo em Bueno de Rivera: não a denúncia explícita e em grande parte ingênua dos poetas “engajados”, dos representantes do povo, que diante de tantos elogios fáceis aos dispositivos modernos – que se acumulam em cada novidade – fazem em resposta, eles mesmos, uma nova receita insuspeita que é tão-somente outro dispositivo que se quer improfanável; ao contrário, a partir de “O microscópio”, vejo nos poemas de Bueno de Rivera a denúncia que é talvez suspeitosa de si, que não se arma sobre o narcisismo de um grande líder ou de qualquer verdade, e nem acredita por completo na precisa mensagem, na comunicação – “Felizes aqueles que nascem mortos, / esses que nunca tiveram nome”. É a denúncia de um momento já saturado, desencantado, quando grandes feitos da civilização se revelam insensatos – estamos agora em 1944 – e a cultura, tão “evoluída”, deve se esforçar para não ser toda ela identificada com os espólios dessa “humanidade”, para não ser identificada com sua barbárie. Por isso, para devolver alguma experiência possível, a denúncia da perda da experiência deve deixar lacunas, fazer-se “hermética” porque aberta, insondável como um sonho em suas plenas possibilidades de iluminação da realidade insondável, ou falante, quem sabe, como alguém embriagado e esquecido do nome.

Esse movimento, que se dá na basculação entre entrega e recusa, parece, aliás, ser recorrente também no segundo livro do mineiro, *Luz do Pântano*, de 1948, igualmente publicado pela José Olympio⁸⁸. Penso neste caso em um poema como “Além das faces” com/contraposto a “Sismógrafo” e a “Os destinos urbanos”⁸⁹. Vejamos o primeiro⁹⁰:

⁸⁸ De certa forma, é o que parece dizer Sérgio Milliet em seu *Diário crítico*, em 4 de fevereiro de 1948: “Em três partes distintas, de um todo que é harmônico por qualidades comuns e técnica semelhante, divide-se o novo livro de Bueno de Rivera (*Luz do Pântano*). [...] Não é menos amarga a segunda parte do livro [...]. Mas se não é menos triste, comporta a compensação de uma densidade de imagens admirável. Em meio ao hermetismo habitual do poeta há pontos de acesso luminosos, clarões que situam um vulto no caminho” (1981b, p. 37-38).

⁸⁹ Sobre este, escreve Sérgio Milliet: “Na terceira parte do livro, em ‘Tempo’, o poeta volta aos temas sociais de sua estréia, com uma profundidade maior. Menos revoltado talvez, porém

Além da fronteira,
um círculo azul com uma flor solitária.

Ali começa a viagem ao antilúcido
onde os peixes devoram os anjos e as imagens.

No país das palavras vermelhas
dorme o lago de Moloch.
Nas suas margens há salgueiros em chamas.
Cavalcando hipocampos,
os loucos cantam salmos.

Mergulham em solidão
incestos imaginários, matricídios,
olhos adúlteros, flores violadas,
filhos mortos em forcas ilusórias.

Bóiam no esquecimento
os afogados do mar profundo
(RIVERA, 2003, p. 45).

E os dois seguintes:

Sismógrafo

Por que não ser como os outros, calmo e lúcido
ante um enterro ou baile?
Ter um programa, a existência mecânica
em dias sempre iguais, a hora exata
para os pêsames, o almoço, o esporte e o beijo.
Um diário onde prévio me ditasse
e soubesse, como um registro social,
o nascimento e a morte antecipados.
Por que não ser como os outros, anedótico,
leviano, insensível, praticável?
Possuir o milagre de esquecer, como se o pano
descesse sobre a tragédia e houvesse aplausos...
Ler os jornais sem comover, pousar os olhos,
como moscas, sobre as chagas e, a um simples gesto,

mais verdadeiro, bem mais fiel a seu sentimento participante. [...]. O santo desprezo pelos tempos sem poesia traduz-se em 'Destinos urbanos'. A constatação do mal, e a reconstatação dele, desse mal que sofremos na nossa impotência de quebrar a marcha inexorável da civilização mecânica" (1981b, p. 39).

⁹⁰ Cito a seleção de Affonso Romano de Sant'Anna.

voar, buscar a face, o queijo, a rosa...

Mas, não. O abalo do mundo em mim registra
o protesto, a palavra de fel, o amargo
estertor coletivo. Em mim perduram
as imagens cruéis, sangram, se estampam
em meu rosto, em meu canto.
São as nuvens de fogo sobre o lago, ruas
num incêndio total,
a faísca nas árvores, as esporas
na carne, sangue nos trilhos, morte
nas esquinas da noite.

[...]

Sou Acre e Senegal,
sou presídio e sede,
candeia no sertão,
petróleo em tuas praias.
Homem sismógrafo
no poço, no mundo
(RIVERA, 2003, p. 62/64).

Os destinos urbanos

O tráfego é previamente fixado
e todos os sensatos vivem o seu minuto.

Onde está o louco para um discurso
sobre os acontecimentos futuros?

Ah! se pudesses, dormirias
sob as árvores da praça, sem cuidados,
te banharias em público, comerias
o teu pão na calçada...

Vives no tempo dos relógios. Os teus passos
são contados, tuas horas são rações
minguadas na fome de ser livre.
E impaciente esperas numa esquina
um mágico que te indique
a porta, te mostre a claridade e ordene a fuga!

Onde estão os mágicos?
Dormem.
E o louco dos comícios?

Morto.
 Morto o pássaro, o lírio extinto,
 calado o mar,
 o coração do homem pulsa
 sob as pedras
 (RIVERA, 2003, p. 56).

Creio que esses dois últimos poemas modulam o eco a “O microscópio”, à sua denúncia de anestesia. Com o que me detenho, agora, especificamente neste poema que dispara toda a minha leitura, a fim de analisá-lo com mais demora (e para posteriormente colocá-lo junto a realizações de outros poetas que, de um modo ou de outro, também trataram de denunciar o lado bárbaro da modernidade e seus dispositivos tão sedutores).

É possível dizer que em “O microscópio” o que se verifica, primeiramente, é a marca da insensibilidade. No poema, o dispositivo (a técnica de visão, o microscópio), como prótese (como tela) de alcance e significação do real, passa a ser, paradoxalmente, e em simultâneo, um artifício distanciador dos contatos. Ou melhor, pelo contato com o dispositivo, a capacidade sensorial do corpo sofre uma deformação – ela é ampliada, diminuída –, e a percepção é submetida a uma espécie de amortecimento, o que pode ser emblematicamente exposto nos termos da visão anestesiada:

É claro que os olhos ainda vêem. Bombardeados com impressões fragmentárias, vêem demasiado – e nada registram. Assim, a simultaneidade de uma sobrecarga de estimulação e de um entorpecimento é característica da nova organização sinestética como *anestética* (BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

O dispositivo, dessa forma, é explorado em seu paradoxo, em sua ambivalência: pela potencialização do olhar em contato com o microscópio, os olhos adquirem uma acuidade sem precedentes no trato do mínimo detalhe da vida, o que corresponde a uma potencial ampliação das possibilidades da vida; entretanto, ao mesmo tempo, esses mesmos olhos perdem precisão, turvam-se, ao que parece, frente à solicitação mais imediata, mais ampla e ordinária da realidade – de modo que se instaura, conseqüentemente, uma realidade outra, mas ainda “natural”, no sentido de que ela efetivamente se apresenta, em sua condição aporética, na ordem do dia, oscilando entre os limites do que é

dado e do que resulta de uma ação, de “uma técnica”. De um lado, portanto, a legítima promessa de felicidade, uma nova forma de subjetivação, com a qual o homem por mais uma vez humaniza-se enquanto “humaniza o mundo”. De outro, pelo que a leitura do poema afiança, o privilégio do contato especializado, dessubjetivado pelo dispositivo, em que “a memória é substituída pela resposta condicionada, pelo aprendizado por treinamento mecânico, pela destreza repetitiva” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23), o que tem um paralelo e também pode ser entendido como uma forma de fechamento narcisista, uma forma de clausura por inteiro, sem lacunas, a execução de um desígnio: a defesa contra a modernidade e seu excesso no exterior. Ou ainda: cumprindo um rito, os olhos do microscopista parecem absorver com maior facilidade a imagem advinda da técnica, da tela, da prótese; e com a mesma facilidade deixam de sentir a pungência do contato com o corpo vivo do outro, isto é, deixam de ver aquilo que anteriormente podia ser apreendido pela natureza corpórea, material⁹¹. E isso é exatamente o que afirma Susan Buck-Morss em sua leitura do ensaio de Benjamin sobre a obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica:

A tecnologia desenvolve-se, assim, com uma função dupla. Por um lado, estende [sic] os sentidos humanos, aumentando a acuidade de percepção, e força o universo a abrir-se à penetração pelo aparato sensorial humano. Por outro lado, precisamente porque esta extensão tecnológica deixa os sentidos abertos à exposição, a tecnologia se dobra de volta aos sentidos como uma proteção na forma de ilusão, arrebatando o lugar do ego de modo a oferecer uma insulação protetora. O desenvolvimento da máquina como instrumento tem o seu correlato no desenvolvimento da máquina como armadura [...] (1996, p. 27, em nota de rodapé).

Nesse sentido, “O microscópio” evidencia um distanciamento marcante de qualquer deslumbramento ou celebração da modernidade (e isso sem recorrer à participação panfletária ou aos valores propagados

⁹¹ Recolhido por Affonso Romano de Sant’Anna, o poema “As cabeças falantes”, antes inédito em livro, traz os versos: “[...] São cabeças frigorificadas, / penteadas ou calvas, / os olhos sobre o nariz e a boca murcha / como crateras inativas. // O lépido empresário, / de sexo neutro, em gestos estudados / anuncia no circo as maravilhas / dos decapitados. // [...] // Onde ficaram o coração e os braços / desses seres ambíguos e incompletos? [...]” (RIVERA, 2003, p. 140-141).

pelos adeptos da estética soviética). O olho do microscopista é solene, imenso, e seus dedos, inconscientes. A febre do doente queima a esperança (enquanto no poema de Oswaldino Marques ela é entoada maiúscula, própria, e para ela há todo espaço, a Esperança). No poema de Bueno de Rivera, uma narrativa, não há um relato vindo do personagem narrado, o que significa que neste caso já não há experiência propiciada pelo dispositivo: “O microscopista, no entanto, / conta anedotas no bar. / Está alheio e feliz” (RIVERA, 1944, p. 36). Ou seja, em 1944, a natureza que ganha corpo com o dispositivo, este em contato com o ser vivo, está longe de ser aquela completamente controlada em proveito da humanidade, como queria Fábio Leite Lobo e seu “infalível determinismo experimental”, em 1937; e tampouco é a natureza de um sujeito que teve todos os conflitos resolvidos pela “higiene mental”, tal como queria Artur Ramos, em 1939. É, sim, por esta leitura, a segunda natureza do laboratório, da reclusão, do “vento no quarto branco” (RIVERA, 1944, p. 36); segunda natureza, aqui, tal qual uma natureza-morta, tal qual uma flor de estufa – otimizada, domesticada na “transparência abafada de uma redoma” (ALMEIDA, 1925, s/p). Plenamente incorporada à vida (individual, coletiva), enfim, a prótese – entendida não como mediadora, mas como espécie singular de corpo, igualmente ativadora de sentido – torna-se mais que anestésica, esterilizadora da sensibilidade, a ponto de mutilá-la. O homem técnico, especialista – e a sensibilidade mesma nos dedos decepada:

Nature can be brutal in its effects on the physical body. Hunger, cold, sickness, and death are its manners of assault, holding all of humanity in their power. It is not surprising that the potential of modern technology has prompted the dream of the domination nature. But as humans are themselves natural bodies, the dream is self-damaging and ultimately self-defeating (BUCK-MORSS, 2000, p. 118).

Tal parece ser a denúncia presente em “O microscópio”. E, se for este o caso, poderíamos afirmar que Bueno de Rivera opta por dar seu testemunho, isto é, por narrar, paradoxalmente, através da *sua* experiência, uma representação da modernidade em que a experiência escapa⁹²: aquilo que em um primeiro momento, sustentado pela

⁹² Penso em Giorgio Agamben, em *El Yo, el ojo, la voz*: “A través del desdoblamiento irónico que la imagen opera, el ojo que mira se convierte en ojo mirado y la visión se transforma en un

proximidade do olhar e da vivência diária, é visto como objetividade e transparência, como a normalidade ou a naturalidade ascendente da história, da ciência, do vivido, em seguida é distanciado, e então se abre ou se dobra sobre si para fundar-se sobre um puro espaço de ficção – ficção, verdade da modernidade? –, onde podemos ver o quanto toda naturalidade da história é segunda, quero dizer, é construída, teatralizada, encenada, espaço aberto sobre o vazio, em suma, de modo que a história ela mesma se pluraliza na opacidade dos seus processos e valores, em seqüências sem fim – todas elas finitas – de representações, transformações, deformações, todas elas verdadeiras enquanto enunciações singulares da ausência da Verdade⁹³, e nesse sentido *possíveis*, ainda agora, em função de um passado que não cessa de produzir efeitos, um passado que não cessa de passar⁹⁴.

É como se Bueno de Rivera recuasse, não no sentido de retroceder, mas apenas como quem recolhe um passo, para ganhar distância e ver a cena à frente, a imagem. E então o poeta tem tal cena diante dos olhos, ou, antes, tem a cena que se compõe com os seus olhos, após a retina, já ciente de seu risco, de sua possível imprecisão: o microscopista busca “o mundo na lâmina”: o mundo à sorte de um significante líquido, flutuante, servo de dois senhores; um significante que ora é promissor para a vida que se amplia sob a lente do microscópio, ora é agudo e cortante, pungente, ferindo de morte. No poema, também este sentido sobressai. O mundo na lâmina se revela o “infinito dos germes”; entretanto, o microscopista, anestesiado, com “dedos inconscientes”, o microscopista tem o corpo fechado, é imune a esta intrusão: está insensível, parece, diante do “resultado terrível” que

verse ver, en una *representación* en el sentido filosófico, pero también en el sentido *teatral* del término” (2007c, p. 119).

⁹³ Agamben nos mostra que tomar a linguagem – assumir o lugar de enunciação do eu – é jogar com os limites da nulidade e da soberania: o eu não representa nada mais que um espaço discursivo e, portanto, um Eu ausente, impessoal, des-subjetivado; no entanto, é o próprio eu que afirma a sua presença, a voz que valida o momento em sua singularidade, em sua ocorrência intransferível. A “lei” que rege o Eu ausente do discurso vale para todas as enunciações, mas, em cada uma delas, um eu que espreita se afirma exceção, se faz inquestionavelmente presente, um “fora da lei” que reafirma, contudo, a própria lei: uma voz que, ao dizer o eu, se revela a voz de alguém, de ninguém: “Ya que no tiene otra consistencia que la que le otorga en cada caso la instancia de habla en la que aparece, el sujeto del lenguaje es ‘un peón doble, a la vez dentro y fuera del juego’, tomado necesariamente en un proceso de separación y deslizamiento” (AGAMBEN, 2007c, p. 129).

⁹⁴ “... um passado que não cessa de passar” – e imediatamente o discurso me escapa: ouço neste mesmo momento a fala de Raúl Antelo, em seus inúmeros cursos, aulas, conferências e conversas; neste momento, talvez, a voz de Didi-Huberman; e a de Walter Benjamin, quem sabe; e a de Aby Warburg, ainda. E, no entanto, sou eu, agora, quem lê estas palavras. Ressoa: mas afinal, o que importa quem fala?

“entra nos óculos”, em seus óculos – além dos olhos e do próprio microscópio, há mais esta lente, ainda, e do contato com cada uma das lentes é possível pensar num outro deslocamento que se dá, para outra cena diferente – óculos de médico. E então ele pode dizer: *positivo*. E bem ali, onde ele diz positivo, se ouve: *morte*. Pois para o paciente tudo se resume peremptoriamente no final, no termo, preciso como lâmina e positivo neste sentido: morte.

Com esta denúncia, é como se o poema de Bueno de Rivera consumasse a sina do olho esquerdo – “Não sabe que o olho esquerdo / ditou a sentença e a morte” –, esse olho que aqui é imenso e solene⁹⁵: esquerdo, isto é, aquele que segue torto, condenável ou sombrio. Mas que igualmente pode apresentar verdades: equívocos, espaçamentos, ficções. Em última instância, é como se o poema apresentasse, ao abrir-se para o escândalo do quão “in-humano” é o humano, e do quão “in-humana” ou bárbara é a sua modernidade, um disparo profanador: testemunhar a anestesia e a captura pelo dispositivo reverte-se em forma de contato e resistência, de não se deixar capturar, afinal, por este mesmo dispositivo. Mas, para que isso aconteça e o poeta possa, digamos, desaparecer, tornar-se um destino urbano, um sismógrafo, ou melhor, para poder apresentar a sua *exposição*, a sua experiência pela ausência de experiência, é preciso primeiro dizer: Bueno de Rivera foi microscopista.

⁹⁵ Para acentuar o extremo, retomo Paul Virilio, em *Guerra e Cinema*, numa relação que pode ser dita “essencial” entre o olho e a arma: “A partir do momento em que nos lembramos de que foi durante a Grande Guerra, trabalhando no aperfeiçoamento da telemetria de artilharia, que o professor de óptica Henri Chrétien descobriu as bases da técnica que, 36 anos mais tarde, viria a chamar-se ‘Cinemascope’, pode-se dimensionar melhor a coerência fatal que sempre se estabelece entre as funções do olho e da arma. Se o progresso da telemetria panorâmica resultaria na projeção de filmes sobre uma grande tela, o progresso dos rádio-telêmetros deveria alcançar o aperfeiçoamento da imagem expresso na *imagem radar*, imagem eletrônica que prefiguraria o vídeo e a ótica eletrônica. De fato, desde as altas fortificações que dominaram o passado – como a inovação arquitetônica da ‘torre de observação’ – passando pela utilização do balão, da aviação e da *restituição fotográfica* do campo de batalha em 1914, até o ‘Satélite Avançado de Alerta’ – anunciado pelo presidente Reagan – não deixamos de assistir à extensão do campo de percepção dos conflitos. A visão ocular e os olhares diretos vão progressivamente cedendo lugar aos procedimentos ótico e ótico-eletrônico e às ‘miras telescópicas’ mais avançadas” (1993, p. 158).

Perfumar as flores

Em *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros: cinema e modernismo*, Cláudia Rio Doce escreve sobre as circunstâncias que teriam levado Guilherme de Almeida, simpatizante do cinema hollywoodiano, a participar de alguns dos roteiros – ao menos de seus diálogos – produzidos para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, criada em 1949, ela mesma um dos produtos da política da boa vizinhança entre Estados Unidos e Brasil durante o período da Segunda Guerra:

Era grande a nossa desvantagem frente às produções das indústrias estrangeiras. No cinema brasileiro dos primeiros anos, a perspectiva era a de criar e manter um mercado interno. Com o passar do tempo e com o mercado já conquistado, a insatisfação do meio intelectual com as produções nacionais acentua-se, não só pela precariedade técnica dos filmes, mas também por entenderem que eles tinham o intuito de, apenas, divertir. São essas idéias que dão origem à Vera Cruz [...], que desde a sua concepção rompe com as experiências passadas do cinema nacional e procura o reconhecimento internacional como única garantia de sucesso. Para atingir esse objetivo, importam-se os melhores equipamentos, técnicos, e constroem-se estúdios com os padrões hollywoodianos, mantendo inclusive um *star system*. Sabemos que Guilherme de Almeida foi assíduo colaborador desta indústria cinematográfica. Guilherme foi sócio-fundador do TBC [Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari], e a Vera Cruz foi praticamente um desdobramento do grupo de patrocinadores, produtores e atores do TBC (2002, p. 51).

E, ainda neste trabalho, a autora oferece uma cena um tanto cômica do apelo *patético* (isto é, passional, comovedor, tocante – singular) que o imaginário proporcionado pelo cinema tinha sobre o poeta, comentando – além das fotografias que ele exibia nas paredes de sua casa “à la James Cagney” (2002, p. 11) – a respeito do fichário em que reunia pequenas biografias de astros e estrelas de Hollywood:

Eventualmente, os fãs ardorosos escreviam cartas para as revistas, para os estúdios ou para os fãs-clubes, pedindo mais informações sobre seus ídolos ou pedindo fotografias. Talvez o exemplo mais pungente dessa atitude algo boba e ridícula seja o de Guilherme de Almeida que, em seu fichário pessoal dos atores de Hollywood, lá no fundinho da gaveta, guardou um recorte de revista que dava informações sobre os “coupons-réponse” para conseguir as fotos e um cartão vindo de Beverly Hills, datado de 1931, infelizmente rasgado, mas onde podemos ver que é da 20th Century-Fox, dizendo que só poderiam lhe enviar a foto solicitada mediante o pagamento de uma taxa (RIO DOCE, 2002, p. 21-22).

Mas semelhante envolvimento encantado com a cultura de massas, se fosse sincero, verdadeiramente, deveria manifestar-se, também com essa disposição, em outras esferas que não apenas em sua ligação com o cinema. O que de fato ocorreu. Valho-me mais uma vez do trabalho de Cláudia Rio Doce, desta vez em *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*, para comentar outra ocorrência que segue felicitando a “aura” progressista dos diversos dispositivos que proliferavam na modernidade. Refiro-me à matéria de Guilherme de Almeida publicada em julho de 1952 na contracapa da *Seleções de Reader's Digest*⁹⁶, “periódico que mostra também o caráter nada superficial de seu envolvimento com a cultura de massa” (RIO DOCE, 1996, p. 83):

Orquídea, flor de altura

O que a flor-de-lis é para a França, a orquídea tem que ser para o Brasil: a flor heráldica. A garantir-lhe a nobreza tem ela, por campo de brasão de armas, o Orquidário do Jardim Botânico de São Paulo, no Parque do Estado: precisamente onde nasce o ribeiro Ipiranga, que espelhou em suas águas e repetiu em seu marulho o brado da Independência, levando-o, afluyente humilde, ao largo caudal que buscava, e este àquele outro, até

⁹⁶ Para ser mais exato: *Seleções do Reader's Digest*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 126, julho de 1952.

que o velho Oceano o ouviu contado pela larga boca da foz...

Fundado em 1930, no Governo Júlio Prestes, o Orquidário viveu sob os desvelos científicos do Dr. F. C. Hoene que, recentemente aposentado, tem agora a continuá-lo o Dr. Moysés Kuhlmann, seu antigo assistente. Num maravilhoso quadro topográfico e botânico, que o urbanismo afeiçãoou à atualidade, duas grandes estufas, rigorosamente técnicas, oferecem “habitat” propício a quatrocentas e tantas espécies de orquídeas, desde as mais pomposas e raras, até as microrquídeas, que já são também enlevo e orgulho de amadores. Não é, pois, de estranhar-se que, apesar do acesso ainda deficiente, seja esse ponto predileto de turistas. Basta anotar que até fins de 1951 as visitas atingiram um total de 477.676 pessoas, embora em certo período não tenha sido franqueado ao público.

Mais que cultura, esse culto pela nossa nobre “flor de altura” vai, em São Paulo, alçando-se em lisonjeira linha ascendente. Desde que o pioneiro Júlio Conceição organizou, há quase meio século, em Santos, o seu esplêndido orquidário, multiplicam-se por todo o Estado colecionadores apaixonados, e fundam-se entidades especializadas que, todos os anos, vêm organizando seus certames vitoriosos. Ainda nestes últimos meses teve a Capital paulista três exposições: a da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal, a da Sociedade Bandeirante de Orquídeas e a XVI do Círculo Paulista de Orquidófilos.

É um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização.

(ALMEIDA *apud* RIO DOCE, 1996, p. 84).

Para Guilherme de Almeida, o “requinte de gosto” e a “definição de Civilização” são o *produto* de um processo de institucionalização, de politização da vida, que se transforma dessa maneira em forma de vida. E essa forma de vida é, precisamente, a imagem do Brasil, e por extensão de certo modernismo brasileiro vitorioso (alicerçado, neste

caso, em moldes franceses), rumo a uma pretensa universalidade⁹⁷. Imagem ascendente, que vinga com esforços do Estado, conhecimentos especializados e todo o cientificismo – destacado – de estufas “rigorosamente técnicas”. Em suma, uma imagem que traduz o ponto indecível em que a vida se irmana à morte, em que a política também se cumpre na ação que soa como coação, ou seja, em uma palavra, se cumpre na *tanatopolítica*, já que nesses termos política é tão logo uma força de normalização de um espaço de exceção. Na estufa está a vida estimulada ao máximo, a vida mais exuberante, ideal; na estufa, exatamente nessa redoma, onde tudo é controlado, domesticado, otimizado como se em linha de produção – e onde a própria vida, assim abafada, em seu desconforto surge, ao alcance dos sentidos do poeta, transparente, tal como uma natureza-morta. Guilherme de Almeida, no livro *Meu*, de 1925:

⁹⁷ Destaco neste ponto o artigo *A aporia da leitura* (inicialmente, uma intervenção na Universidade de Buenos Aires, em agosto de 2002), em que Raúl Antelo propõe uma leitura contra-modernista do modernismo, valendo-se do conceito de *força* (contraposto à *forma*) e da leitura de “Áporo” (*A rosa do povo*, 1945), de Carlos Drummond de Andrade, de duas versões de “Flor nacional” (1927, 1930), crônica de Mário de Andrade, e da matéria de Guilherme de Almeida, acima citada. Em jogo, as concepções de modernidade e de modernismo brasileiro no contexto biopolítico, assim como a possível saída, ou melhor, a leitura possível para os objetos da cultura, leitura esta que não esteja atrelada a idealismos. Cito Raúl Antelo: “Assim como Mário vê, na vitória-régia, a flor nacional por antonomásia, Guilherme de Almeida escolhe a orquídea como flor universal, ‘um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização’. O paradoxo reside em que tamanha definição de cultura dava-se no que há de mais real e rebaixado na cultura de massas. O texto em questão é uma matéria que Guilherme publica em um ‘florilégio’, uma antologia, a *Seleções do Reader’s Digest*, quando a rosa do povo já estava, há tempos, se formando. Enquanto a orquídea do ápore ainda requer a disciplina de uma formação (palavra chave na conceituação hegeliana de cultura do modernismo brasileiro), a orquídea das folclóricas seleções populares se impõe com o peso das instituições oficiais. É o próprio texto que nos informa que seu autor, o sujeito, é um acadêmico soberano e que seu objeto, a orquídea, é fruto de um Orquidário do Estado, legitimado pela Secretaria de Cultura e pela Prefeitura Municipal.

“As forças desatadas pela flor reconhecem assim três orientações, uma delas, baixa, a da vitória-régia em Mário, que ele reputa superior por ser um ur-fenômeno intelectual, a despeito do julgamento poético negativo dos colegas; outra, sublime, a orquídea de Guilherme de Almeida, mesmo que publicada pelo veículo mais rebaixado possível; e uma terceira, o ápore de Drummond, situada no meio do caminho entre o sublime e o abjeto. Digamos, apenas para esclarecimento do entre-lugar, que embora Drummond nunca tenha querido entrar para a Academia, não recusou escrever sobre a Minas natal para as *Seleções*, o que reitera sua característica ambivalência em muitas de suas atitudes.

“Numa perspectiva mais benevolente, poderíamos pensar que o ápore de Drummond viria, fundamentalmente, sistematizar aquilo que busca a intervenção de Mário: desligar a flor de sua função e mostrar que, se afirmamos que as flores são belas, não é por aquilo que elas são de fato mas porque elas parecem adequadas ao ideal” (2003, p. 42).

Natureza-morta

Na sala fechada ao sol seco do meio-dia
sobre a ingenuidade da faiança portuguesa
os frutos cheiram violentamente e a toalha é fria
e alva na mesa.

Há um gosto áspero de ananases e um brilho fosco
de uvaíais flácidas
e um aroma adstringente de cajus, de pálidas
carambolas de âmbar desbotado e um estalo oco
de jabuticabas de polpa esticada e um fogo
bravo de tangerinas.

E sobre esse jogo
de cores, gostos e perfumes a sala toma
a transparência abafada de uma redoma.
(1925, s/p).

Estrelas, lápide sucinta

Em 1936, em seu ensaio sobre a obra de arte, Benjamin escreve a respeito da possibilidade de cada pessoa reivindicar, legitimamente, ser filmada. E isso, para ele, 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” (1994a, p. 182). Como mostra dessa “evolução”, Benjamin cita o cinema o russo, no qual muitos dos atores que aparecem “não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo do trabalho” (1994a, p. 184). Já o oposto do bom aproveitamento dessas condições Benjamin identifica na Europa Ocidental, novamente, em primeiro lugar, em razão da exploração capitalista, que “impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido” (1994a, 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, 1994a, p. 184-185).

Guardadas as particularidades que diferenciam as condições brasileiras das europeias, o jornal *Dom Casmurro* mostra-se paradigmático do diagnóstico benjaminiano. Quero dizer: 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 massas⁹⁸, os dispositivos

⁹⁸ Uma intervenção menos “dócil” na própria seção “Câmera”. Em 2 de setembro de 1937 (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 brasileira 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. Diz o autor: “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 ainda uma reverberação das mais interessantes, na edição seguinte, a respeito da complexidade da relação entre a indústria cinematográfica, a cultura e as formas da percepção. O texto se chama *Vestindo estrelas como símbolos* e revela a agudeza crítica que o jornal podia manifestar lado a lado com a usual “publicidade” que apenas vendia os estúdios e as estrelas. Vejo nesse confronto um alerta para a condição anestésica em curso. Segue a transcrição: “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 trajés, 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. Os ‘ateliers’ de Paris criavam sim, com uma fertilidade garrida e contente, mas quase que apenas para os privilegiados pela fortuna ou pela inteligência. 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 álcacre das flores ou dos pássaros. [...]. E, assim, é, atualmente, a ‘big pared’

(cinema, jornal, moda, publicidade, estrela, etc.) articulam frequentemente uma quantidade considerável de “concepções ilusórias e especulações ambivalentes”. Daí o exemplo da leitora Maria Celia, que encomenda a reprodução dos beijos dos seus ídolos. Embora seja impossível prever o uso que ela (assim como qualquer leitor) faria dos dispositivos (ou seja, o que resultaria do contato entre ela, ser vivente, e os dispositivos, em termos de desejos, angústias, sonhos, memórias, esquecimentos...), pela ambivalência mesma das especulações alimentadas pela indústria cinematográfica, uma das possibilidades é que, se a leitora queria ver-se representando a si mesma no cinema, tal “interesse no próprio ser”, “justificado” segundo Benjamin, poderia estar impulsionado, contudo, não pela busca de novas condições sociais, do fim da sociedade de classes ou de um sujeito ético, 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 ao indomesticável dos seres vivos, ao mesmo tempo em que os colocam em jogo e movem o risco da sujeição, ou da indiferenciação entre subjetivação e dessubjetivação. Afinal, trata-se da imersão no mesmo imaginário, conflituoso, que orientava/era orientado pelo semanário.

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 *conforma* 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 *espaço* sensível com que (nos) experimentamos e (nos) criamos. Insisto: experimentamos *com* a tela, ou seja, em nosso ser, que é sempre *ser-com*. De modo que podemos – e devemos – questionar não “a técnica” (o cinema, o jornal), mas principalmente o que resulta do contato com ela: no caso, o que esta técnica *de* apresentação vem de fato a apresentar⁹⁹. Em outras palavras, trata-se de questionar sobretudo o

[sic] das mulheres felizes, em que o universo se mira...” (DOM CASMURRO, 1937, ano 1, n. 18, p. 07, os grifos são meus).

⁹⁹ 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 ‘humanização’ que tornou ‘humanos’ os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*. O evento que produziu o humano constitui, com efeito, para o vivente, algo assim como uma cisão, que reproduz de algum modo a cisão que a *oikonomia* introduziu em Deus entre ser e

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 identidade prévia ou a presença pura e essencial determinante do sentido. Ao contrário, se enfatizamos o pensamento de Giorgio Agamben (e repetimos sua definição, como ele o faz) é possível armar 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 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 de um *si* para *consigo*. Eis o que dita a urgência da profanação dos dispositivos.

ação. [...] 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).

Como Maria Celia aguardando a publicação do seu beijo de grande tiragem, Maria Celia, esta anônima, diante da ambivalência dos dispositivos, como ela imagino Guilherme de Almeida, colocado junto ao seu fichário de estrelas de Hollywood. E o imagino, ainda, abrindo o jornal, em contato com outra ficha já pronta, impressa em série, mas como se um cartão só a ele enviado – “Um beijo a pedido...” – diretamente de Beverly Hills. Refiro-me à “Galeria de Estrelas” que encontro em *Dom Casmurro*, primeiro na edição de 29 de julho de 1939 (Figura 9), na página “Espetáculos”. A atenção é para a atriz inglesa Anna Lee, nascida Joanna Winniffrith. E as informações, como aquelas fornecidas pelos periódicos dirigidos especialmente para os fãs, periódicos estes que eram as fontes do fichário do poeta, como afirma Cláudia Rio Doce (2002), as informações resumem-se ao percurso ascendente da atriz, suas viagens e acompanhantes, seus filmes, seu casamento, suas promessas.



Figura 9: “Galeria de Estrelas”, Anna Lee
(DOM CASMURRO, 29 jul. 1939, ano 3, n. 111, p. 10).

O fotograma seguinte (Figura 10) 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” 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 10: “Galeria de Estrelas”, Barbara Stanwyck (DOM CASMURRO, 05 ago. 1939, ano 3, n. 112, p. 10).

É possível pensar o fichário de Guilherme de Almeida e o beijo de Maria Celia como pontos exemplares para a articulação do problema do mascaramento das identidades através da disseminação dos processos de subjetivação. Como exemplos (isto é, exemplares destacáveis que apresentam a multiplicidade de singulares¹⁰⁰) que se situam como forças

¹⁰⁰ Em *Alguno*, Nancy escreve sobre o *exemplo*: “Cada uno propone un ejemplar, si se quiere, pero lo expone, cada vez, en cuanto ejemplar, en el sentido de un modelo destacable. Lo que resulta ejemplar cada vez, lo que da ejemplo, es la singularidad misma, en tanto ella no es jamás más que ese-aquí o ese-allá, inimitable en el seno mismo de su ser-cualquiera.

“*Eximo (exemptum, exemplum)* significa poner aparte, retirar, también privilegiar. El ejemplo es elegido y puesto aparte para presentar alguna cosa grande, excepcional. Aquí, lo que es ejemplificado es la excepción de la singularidad –en tanto ella también constituye la regla banal de la multiplicidad. Pero una tal regla, como es debido, no tiene otra instancia más que sus casos de excepción y de ejemplaridad. El ejemplo, aquí, no vuelve a enviar a una generalidad o a una universalidad –a algún ‘existente ideal’–, no vuelve a enviar más que a sí misma, o al mundo en tanto mundo de ejemplos, en tanto mundo del retiro de singulares en su exposición misma” (2003d, p. 118).

– passivamente, ativamente – junto à ambivalência indissociável dos dispositivos: seus nomes não somente significando o modo de leitura que *relê* as normas e as fórmulas da separação religiosa, mas igualmente apontando a leitura capaz de suspender essa separação ou de tomá-la a partir de um uso singular, indomesticável. E com essa articulação é possível pensá-los para além do cinema. Pois, novamente, podemos encontrar no estrelato literário as imagens idealizadas por qualquer “fã”, imagens imobilizadas que igualmente podem encerrar este “fã”, caso ele mantenha uma postura celebratória e de reforço à liturgia que sequestra a singularidade de cada máscara (sua finitude, sua exposição, sua pluralidade) em noções identitárias apropriadoras. Nesse sentido, quem se apresenta agora é Adalgisa Nery (Figura 11), 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 da semana” – as demais “máscaras” dessa edição, cada uma devidamente emoldurada em um canto da página, foram Sai-Shoki, Nijinski e Raul Bopp (Figura 12).



Figura 11: “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, diz o título, 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, e a sua figura passaria para a memória 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 “História do Brasil” encontrou na fé a força necessária para não viver em desespero após a morte do amigo sobre todos amado. Na história literária do Brasil, tão cheia de mesquinhez, de pequenas tristezas e de desoladoras invejzinhas, o momento da morte de Ismael Nery se situa num plano especial e muito alto. 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 – que surge, contudo, sem superá-la, diante da morte. 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* impressão cada vez presente da constante ausência *da* identidade. A máscara, como algo que se veste¹⁰¹ e que por um momento fica em contato com o ser vivo e sua identidade ausente ou, ainda, informe, a

¹⁰¹ A ideia de *vestir*, lembra Mario Perniola em *Secretos, pliegues, enigmas* (2006), está intimamente ligada ao conceito de *doxa* 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, también 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).

máscara é o dispositivo que permite a produção do sujeito, de cada sujeito que se *conforma*, por um instante, resultante do corpo-a-corpo com cada máscara que, rejuvenescente, agora prolifera, dissemina.



Figura 12: “Máscaras da semana”
(DOM CASMURRO, 19 ago. 1939, ano 3, n. 114, p. 04).

Entretanto, Adalgisa Nery, assim como as demais “fichas” dessa grande coleção de estrelas reunida pelo *Dom Casmurro* (e salvo as ocasiões, algumas aqui mencionadas, em que abordagens mais críticas combatiam a recepção docilizada), 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, Anna Lee, Barbara Stanwyck...), ladeada pelos limites precisos de um retângulo, com o nome acima, depois a efigie e o texto – resto do corpo... –, cada máscara da semana, enfim, é a 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 estão partem, se ausentam e com essa ausência retribuem aquilo que vemos (Figura 13).

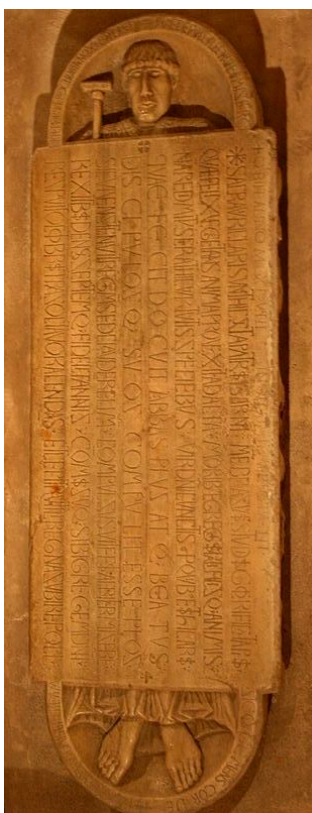


Figura 13: Lousa funerária, Abade Isarn, segunda metade do séc. XI. Mármore, 178 x 60 cm. Criptas da abadia de Saint-Victor, Marselha.

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). Com o que vemos novamente a experiência surgir como a expressão de uma pungência. E mesmo porque esse tocar, para Didi-Huberman, distancia-se em tudo do apropriar; de outro modo, o tocar está mais propriamente fundamentado em uma cisão, uma rachadura – uma perda¹⁰². “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” nas imagens: 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 então 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, ainda, 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*¹⁰³. 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*

¹⁰² “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).

¹⁰³ Diz o parágrafo final de *O que vemos, o que nos olha*: “E tudo isso, para terminar, por sermos nós mesmos apenas uma imagem, uma *imago*, essa efigie 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).

mirada del retrato (2006g) um pensamento que, acredito, pode ser deslocado sem prejuízos para a presente consideração. Diz ele:

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 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) (2006g, 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 mesmo impossível é exatamente a impressão *do* corpo, *seu* decalque. No corpo de cada imagem falta justamente aquilo que poderia confirmar sua identidade (o próprio e o seu culto), sua capacidade de evidenciar a incorporação da morte pelo morto, e por aquele corpo morto unicamente. De outro modo, os registros prevalecem nas páginas enquanto retratos: apresentações da morte (da finitude) em plena vida, múltipla em sua passagem (seu trabalho, seu fazer, sua arte)

inapropriável por cada um. Com o que relembro a primeira imagem, *anoriginal*: a morte de Jean Harlow. E relembro Adalgisa, musa de Ismael; ou o nome *Nery*, simplesmente, singular-plural, comum de dois gêneros, em uma espécie de autorretrato à la *Rose Sélavy*¹⁰⁴ (Figura 14): as forças (os afetos) em trânsito nas formas, excitando tempos de vida e morte. “*Rose Sélavy*: a vida é Eros. Mas também *aRose 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 14: Ismael Nery, “Autorretrato”
(óleo s/tela, 32 x 23 cm, coleção particular, São Paulo).

¹⁰⁴ Pseudônimo travesti de Duchamp. “É é bom notar que estamos diante da mesma estratégia mobilizada pelo *ready-made*, estratégia, aliás, peculiar da toalette, 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 (*Rose 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.

Gestos, desaparecimento

Em 2003, como visto, Affonso Romano de Sant'Anna editou pela coleção Melhores Poemas, da Editora Global, a sua seleção de Bueno de Rivera. Nessa seleção, poemas dos três livros, *Mundo Submerso*, de 1944, *Luz do Pântano*, de 1948, *Pasto de Pedra*, de 1971, e mais outros, nunca reunidos em um livro fechado, ou melhor, aparentemente reunidos em um livro denominado *As Fúrias* – que não foi publicado, mas, como diz o autor da seleção, aparece na folha de obras de Bueno de Rivera, da edição de *Pasto de Pedra*, como uma obra inédita que reuniria os poemas escritos entre 1949 e 1960¹⁰⁵. Para encontrar alguns desses poemas, Affonso Romano de Sant'Anna recorreu a jornais e revistas, mas também à família do poeta de Santo Antônio do Monte. Diz ele em seu prefácio:

Onde estão esses poemas?

Perguntei a Clara e Isaac, seus filhos, numa visita feita a eles, em Belo Horizonte (por misteriosa coincidência no dia 25 de junho de 2002, quando se completavam 20 anos de sua morte). Os filhos contaram-me que quando lhe perguntavam por esse livro mencionado, ele simplesmente respondia: “Está todo aqui na minha cabeça”.

Conseguimos rastrear vários desses poemas esparsamente divulgados em revistas e jornais, e aqui os publicamos. Eles estão na quarta parte deste livro, como forma de recuperar a memória (quase) perdida do poeta (SANT'ANNA, 2003, p. 08).

Detenho-me inicialmente no seguinte ponto: o fato de uma das obras de Bueno de Rivera existir sob esta condição paradoxal, inscrita como um livro no *corpus* da sua autoria ao mesmo tempo em que essa inscrição anuncia tão-somente a ausência da obra, ou ainda anuncia a presença de uma obra que, em sua forma, se resume ao nome, ao

¹⁰⁵ “Entre os dois primeiros [livros], que tiveram enorme repercussão e foram objetos de estudo de todos os críticos importantes da época, e o terceiro, passaram-se 23 de silêncio e de um certo afastamento da vida literária. Contudo, nesse longo período, parece que o poeta não ficou parado, pois na folha de obras do autor da edição de ‘Pasto de Pedra’ há uma referência a um livro inédito, ‘As Fúrias’, que reuniria poemas de 1949 a 1960” (SANT'ANNA, 2003, p. 08). Infelizmente, não consegui uma edição da obra para verificar a informação.

título¹⁰⁶. Em seguida, chamo atenção para uma das funções atribuídas por Affonso Romano de Sant’Anna à sua antologia: a recuperação de uma memória em vias de desaparecimento.

Inscrever no *corpus* da sua autoria uma obra ausente, anunciar um livro que é só título ou feito sobretudo de sua falta, sua falha, sua memória – quem sabe isso possa ser entendido como uma extensão da própria presença do autor, em seu gesto característico de desaparecimento e risco. Pois, nesses termos, penso que seja esta uma possibilidade para a leitura de Bueno de Rivera, colocado em jogo, agora, com o texto *O autor como gesto*, de Giorgio Agamben, que por sua vez parte, explicitamente, dos textos de Foucault *O que é um autor?*, em suas versões de 1969 e de 1971, e *A vida dos homens infames*.

Como se sabe, em *O autor como gesto*, Agamben retoma a divisão feita por Foucault entre o indivíduo autor e a sua função para enfatizar que é na ausência mesma do autor como indivíduo que está a possibilidade de uma vida ética. “Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral”, diz o italiano, “mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” (2007b, p. 61)¹⁰⁷. Semelhante definição bem poderia ser suficiente, mas acredito que ainda é preciso insistir, para indicar com maior clareza como essa vida ética – considerada uma forma-de-vida possível – e seus gestos tocam a ausência do autor. Cito Agamben:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central (2007b, p. 59).

¹⁰⁶ Considero “obra”, para efeitos desta exposição, o trabalho autoral que se manifesta como cumprimento de um projeto, com uma forma definida e, em certo sentido, fechada, acabada; como um livro editado e publicado: tal edição é uma obra específica, tem sua apresentação bem determinada em elementos como: editora, capa, conjunto de poemas, formato, fontes escolhidas, tipo de papel, ano, local de publicação, etc. Nesse sentido, portanto, a “obra” *As Fúrias*, de Bueno de Rivera, existe apenas enquanto ausência desse cumprimento, dessa forma.

¹⁰⁷ Ao retomar a frase de Foucault, “Vidas reais foram ‘postas em jogo’ (*jouées*)”, Agamben assinala que esta é “uma expressão ambígua, que as aspas procuram sublinhar. Não tanto porque *jouer* também tem um significado teatral (a frase poderia significar também ‘foram colocadas em cena, recitadas’), mas porque, no texto [*A vida dos homens infames*], o agente, quem pôs em jogo as vidas, fica intencionalmente na sombra. [...] A vida infame não parece pertencer integralmente nem a uns nem a outros, nem aos registros dos nomes que no final deverão responder por isso, nem aos funcionários do poder que, em todo caso, e no final das contas, decidirão a respeito dela. Ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida” (2007b, p. 60).

“Pôr-se em jogo nos seus gestos”, nesse sentido, é implicar-se por completo na expressão originada, expressão esta que, contudo, se mantém insuficiente para a definição do indivíduo autor; pois se alguma subjetividade lança sua luz sobre o mundo, como testemunho de uma forma-de-vida, de uma ética, ela o faz apenas ao retirar-se do que apresenta, pela necessária recusa em se reduzir ao dispositivo que, depois de criado, inscreve e nomeia essa subjetividade. Com isso, em jogo não está uma identidade prévia ou uma realidade autônoma que seria determinante do sentido, mas, de outro modo, como chama Agamben, o *sujeito*, que exhibe em um gesto a irredutibilidade da própria vida capturada em tal expressão, ou ainda a impropriedade disso que foi feito para, propriamente, manifestá-la viva.

De que modo, então, as considerações de Agamben podem se referir a Bueno de Rivera? Não genericamente, é certo, já que a ausência do autor é singular. E sem dúvida o gesto passa pelo corpo-a-corpo que o poeta mineiro manteve com diversos dispositivos, a partir da linguagem, evidentemente, mas para além da escritura e da poesia; ou, também poderia ser dito, o gesto passa pelo corpo-a-corpo em que Bueno de Rivera foi posto e se pôs em jogo e do qual resulta, como pretendo mostrar, a singularidade de uma espécie de escritura que eu vejo inscrita para além da literatura em seu sentido canônico. E um primeiro passo para isso, embora como contraposição, está na constatação de que o poema “O microscópio” é lido por Affonso Romano de Sant’Anna como um vestígio das diversas atividades que o poeta desempenhou na vida. Diz ele em seu prefácio:

Tendo chegado a Belo Horizonte aos 15 anos, [Bueno de Rivera] exerceu uma série de atividades, que ia desde a de microscopista até locutor da Rádio Mineira. Sua voz pausada e bem articulada marcou época. Com efeito, em alguns de seus poemas há vestígios dessas atividades. Veja-se o poema “O microscópio” (SANT’ANNA, 2003, p. 09).

E o prefácio apresenta a primeira estrofe, os três primeiros versos do poema¹⁰⁸. No entanto, se, como diz o próprio Affonso Romano de Sant’Anna, no poema há vestígios de atividades, restos, então nele não

¹⁰⁸ Além de um único verso de um poema mais longo de *Mundo submerso*, “O profeta”, o último poema do livro, aparentemente porque, para o autor da seleção, este verso resolve: nele se daria direta e inequivocamente a relação entre vida e obra: “o locutor chamará os irmãos”.

podemos ler a inequívoca biografia do poeta, sua identidade ou algo correspondente à sua pura presença substancial, senão a ausência, ali marcada, que faz essa vida ser colocada em jogo. Em outras palavras, não encontraremos o homem no poema nem nos registros de suas atividades como microscopista, por exemplo; de outro modo, neste caso, é do contato do homem com o dispositivo microscópio que temos como resultado a expressão – a insuficiência do vestígio – que situa o sujeito Bueno de Rivera em sua própria cisão, em risco: uma subjetividade que está entregue ao dispositivo, aparentemente anestesiada diante da vida pela captura que esse dispositivo impõe, ao mesmo tempo em que a denuncia, se volta sensibilizada contra ela e permite que sua figura de sujeito se expresse – paradoxalmente – pela recusa do sujeitamento.

Insisto neste ponto. Cindido, onde está Bueno de Rivera? Diante do microscópio, anestesiado? Ou diante do poema, acusador? Creio que em nenhum desses lugares. O microscópio, como o poema, é apenas um dispositivo junto ao qual um sujeito pode vir a ser. E no poema a aporia que perpassa toda consideração a respeito dos dispositivos mantém-se sensivelmente aberta: o microscópio traz a promessa de extensão da visão do homem, que então penetra, por assim dizer, um aspecto da vida que antes lhe escapava; assim como ele traz, também, a potencial perda da visão, na medida em que o olho do homem, cego para a sorte do outro, é capaz de ditar, “alheio e feliz” (RIVERA, 1944, p. 36), a sua morte. E é a partir desta condição “explícita” que a leitura de “O microscópio” pode surgir como dura constatação da violência, da captura, da anestesia consolidada.

Com o mesmo gesto, Bueno de Rivera arrisca-se em uma forma-de-vida indecível; forma-de-vida que, desse modo, só faz exigir uma decisão urgente, isto é, uma leitura irrevogavelmente comprometedora da vida. Podemos sempre questionar qual solução se submeteria à lei moral. Mas, de qualquer maneira, acredito que toda tentativa de precisar a pura expressão da vida do indivíduo – seja o “microscopista alienado” ou o “poeta acusador” – facilmente escapa com o inapropriável dessa subjetividade, ou seja, com o próprio ser vivo que, apesar de ilegível, em cada leitura é colocado em jogo. E se o ser vivo está nessas circunstâncias em condição de abandono, em alguma medida, com ele, também o que se entende consensualmente por literatura. Penso agora em outra atividade de Bueno de Rivera em Belo Horizonte. Volto às palavras de Affonso Romano de Sant’Anna:

Visitei o poeta diversas vezes. E com ele me encontrava ou na Livraria Itatiaia às 6 da tarde ou

nas esquinas da capital mineira em amenos bate-papos. Ele sempre com uma pastinha sob os braços, pois editava o famoso “Guia Rivera” – que dava aos habitantes da cidade informações básicas sobre as ruas, comércio etc. Bueno vivia dessa atividade, embora anteriormente tivesse se dedicado a outras ocupações (2003, p. 09).

Como gesto, a poesia (a literatura) é o que continua inexpresso em cada ato de expressão, cada poema; ou seja, ela está presente como um vazio central que permite uma forma dada, mas a ela ou por ela não se limita. O poema então pode ser diferido e quem sabe aparecer em outra linha, outra volta (verso), na forma de outro tipo de risco, e mesmo na forma do risco que o próprio corpo do poeta imprime no corpo-a-corpo com a cidade. Refiro-me a esta espécie de escritura deslocada que Bueno de Rivera realiza caminhando as ruas do dispositivo Belo Horizonte, buscando contato com seus lugares, as linhas de condução e as paradas, suas praças e passagens, para compor um guia, que sintomaticamente seria chamado *Guia Rivera*: um guia para compor-se. Para o homem (fracassar em) não se perder de si.

Está dita a função do livreto, cuja primeira edição data de 1950: localizar, nomear, capturar a cidade em um outro dispositivo, ainda, que servisse aos seus habitantes. Como se o microscopista, primeiro mergulhando nos detalhes de Belo Horizonte, pudesse em movimento seguinte, afastando-se da lente, vê-la à distância, construída como mais uma etapa do longo processo de “hominização” do homem, de encenação de sua história. Mas as muitas páginas do guia, que hoje segue em edições ampliadas e atualizadas, sob os cuidados da empresa que comprou os direitos de publicação após a morte do poeta, essas muitas páginas são apenas um grande e insistente vestígio do autor e da própria cidade que ele compôs¹⁰⁹. Ficaram no livreto os restos, as

¹⁰⁹ Tive a oportunidade de conversar com Luiz Dubal (e a ele agradeço), que em 1987 adquiriu o Guia e me forneceu algumas informações iniciais sobre a publicação, inclusive onde um exemplar da primeira edição talvez pudesse ser encontrado. Foi, no entanto, Eliani Gladyr da Silva (a quem sou muito grato pela generosidade e atenção), Coordenadora do Setor de Coleções Especiais da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BPELB), em Belo Horizonte, quem deu maior suporte para essa parte da minha leitura. Foi ela também quem providenciou as imagens da primeira edição do Guia, já que, de fato, um exemplar está disponível apenas para consulta local na BPELB. A primeira edição tem como nome *Guia Geral de Belo Horizonte*, e o nome do autor só aparece nos dados de registro, na folha de apresentação. A incorporação do sobrenome do poeta ao nome do livro é, assim, em termos formais ou editoriais, posterior, mas a partir de uma edição que não pude precisar. É certo que na 11ª edição, datada de 1966, o título já era *Guia Rivera: indicador geral de Belo Horizonte*.

marcas, esta espécie de impressão da passagem do poeta. O que restou dessa passagem, nada mais. Nesse sentido, o *Guia Rivera*, na eloquência dos seus detalhes e do nome que forma, não funciona, não conduz, não guia; nele está tão-somente a ausência de um Bueno de Rivera junto a uma cidade que não se restringe a tudo o que nela pôde ser positivamente nomeado e catalogado¹¹⁰. Em tudo o que o guia expressa, o inexpresso de uma vida que designava (desenhava, riscava) essa cidade sem a isso se reduzir e sem conseguir reduzi-la. É assim um guia “hermético”, aberto, sem saída – um deserto. E agora, como quem caminha esse deserto, como em qualquer cidade, que se move e passa, refazer o trajeto do autor não é garantia de encontro, de caminho, de solução: não há roteiro possível para o homem, a literatura e seus *confins*¹¹¹, de modo que a leitura do guia coincide com a escritura de um

E, antes disso, situa-se em 1957 o “famoso ‘Guia Rivera’” a que se refere Affonso Romano de Sant’Anna, por força de ter sido esta a data em que o crítico foi para a capital mineira, lá passando a frequentar o poeta de várias ocupações. Em todo caso, posso imaginar que desde o começo do trabalho, em uma Belo Horizonte que estava longe de ser uma verdadeira metrópole – longe de ser a capa ilustrada no guia (Figura 16) –, mas crescia e era cidade onde o nome Bueno de Rivera integrava “um grupo de poetas que havia ganho notoriedade nacional” (SANT’ANNA, 2003, p. 09), uma coisa somou-se à outra com facilidade, de modo que o que surgia das mãos e dos passos do poeta só poderia ficar conhecido como “o Guia Rivera”. Eliani Gladyr da Silva afirma (por correio eletrônico) sobre a edição de 1950, publicada pela editora Velloso & Cia.: “Com 202 páginas, foram privilegiadas as seguintes informações: Belo Horizonte, história e estatísticas; indicações gerais: repartições públicas, hotéis, entretenimento, cultos, pontos de interesse, profissões, etc.; indicador comercial: comércio varejista e comércio atacadista; indicador industrial: fábricas, máquinas, oficinas; instruções práticas: como usar o guia; logradouros: ruas, avenidas, praças, alamedas, becos, estradas, etc.; transportes: horários, aviões, trens, jardineiras, automóveis de aluguel, automobilismo, transporte de cargas, etc.; transportes urbanos: ônibus, bondes, autos-lotação [sic]; turismo: cidades históricas, passeios e excursões. Em relação às imagens: apresenta uma fotografia do Hotel Sul Americano, que ficava na Avenida Amazonas, n. 50 (p. 39); alguns desenhos ilustrativos do comércio de Belo Horizonte, por exemplo: Ponto das Lâmpadas Irmãos Patrus (p. 176); e de alguns produtos, como as Máquinas de escrever para escritório e portáteis Smith-Corona (p. 192)”.

¹¹⁰ Reproduzo as palavras de Bueno de Rivera, sua suspeita algo marcada, eu diria, por ocasião da apresentação da primeira edição do Guia (Figura 32): “Enquadrar dentro do limite de poucas páginas uma abrangente descrição de Belo Horizonte e indicar a variedade de atrações que ela pode oferecer ao visitante do Estado ou de fora seria, naturalmente, uma tarefa impossível. Tudo o que se pode tentar é mostrar que, vista como um todo, não há cidade neste país que possa apresentar tal aspecto de tudo o que há de melhor na vida moderna e, ao mesmo tempo, emoldurá-lo em uma realização que conta a história sem interrupções do progresso humano. Como deve o visitante fazer para ver algo de Belo Horizonte? Este livrinho oferece ao visitante, do Estado ou de fora, algumas informações úteis a esse respeito. Todo o cuidado e atenção foram dispensados na compilação desta publicação, de modo a que todas as informações aí dadas fossem exatas. O Editor, todavia, agradecerá qualquer sugestão posterior no sentido de melhorar este trabalho” (RIVERA, 1950, p. 05).

¹¹¹ Penso no conceito de Massimo Cacciari, desenvolvido em *Nomes de lugar: confim*, publicado inicialmente na revista *aut aut*, em Milão, em dezembro de 2000, e traduzido para o português por Giorgia Brazzarola, em 2005, quando publicado na *Revista de Letras*, em São

outro sujeito e seu desaparecimento¹¹². (Um livro de poemas: restos de um caminho que é sempre mais longo, de um traçado sempre mais largo, espaço preciso algo deslocado, aberto sobre a página. Um livro de poemas: singular cidade riscada no deserto).

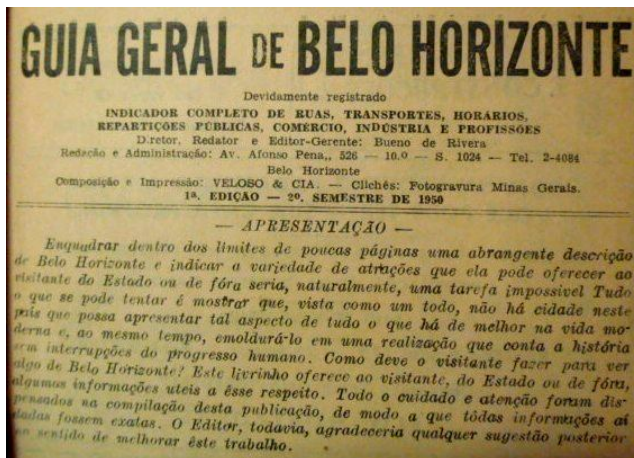


Figura 15: Folha de registro e apresentação do *Guia Geral de Belo Horizonte*, 1950 (p. 05).

É por isso que recuperar uma “memória (quase) perdida”, como o objetivo a que se propõe Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p. 08) com a sua seleção, apenas pode apresentar-se como nova enunciação de uma ausência, com o que eu quero dizer: se o último parágrafo de seu prefácio reafirma que “Esta antologia é o primeiro gesto para a

Paulo (v. 45, n. 1). Partindo de Aristóteles, Cacciari busca definir qual “lugar” seria esse, o do confim, salientando que tal lugar se oferece apenas na forma de uma aporia: “não pode existir confim que não seja limen [soleira, limiar, passagem] e ao mesmo tempo limes [limite, fronteira, linha que circunda um território]” (2005, p. 14). A questão é como se dá o contato, entre a proximidade mais próxima que, no entanto, é ainda, e deve ser, distância.

¹¹² Chega a ser interessante que, enquanto seus três livros de poemas são hoje pouco lembrados (sem ter reedições e, até onde eu pude averiguar, sem movimentar tanta pesquisa, se comparados aos trabalhos de outros nomes da chamada “geração de 45”), o *Guia Rivera*, entretanto, fixando este nome, ficou como exemplo de obra duradoura, insistente em seu caráter de mercadoria e vestígio. Sobre a obra ausente *As Fúrias*, Affonso Romano de Sant’Anna considera: “[*Pasto de pedra*] só foi publicado depois do interregno vanguardista que deixou trepidações na poesia brasileira desde o Concretismo em 1956 ao Tropicalismo em 1968. Lembro-me, naquelas conversas aleatórias com Bueno, de ter-lhe perguntado se não pretendia publicar algum livro novo. Ele, mineiramente, me fazia ver que era necessário passar o patrulhamento vanguardista, deixar baixar a excitação dos grupos, para poder publicar e ser devidamente avaliado. É possível que ele não tenha editado as tais ‘Fúrias’ porque aqueles eram poemas que fugiam da norma formalista em voga” (2003, p. 10-11).

recuperação da obra e da memória de um dos bons e significativos poetas do nosso tempo” (SANT’ANNA, 2003, p. 12), tal sentença deve ser levada a sério, ao limite: é apenas um gesto, sobretudo um gesto – mas não o primeiro, nem o último. Bueno de Rivera, homem infame, escapa aos registros dos arquivos e aos funcionários do poder, escapa tão logo seu nome se cola a um guia, a um grupo, e tão logo estas palavras, aqui, se imprimem; e se há memória, “o insuportável mau cheiro da memória”, como diz o verso de Drummond (2003, p. 94), isso significa tão-somente que há cinza, desfazimento, assim como há também construção possível, junto com o passado que passa, ainda agora, uma *penúltima* vez.

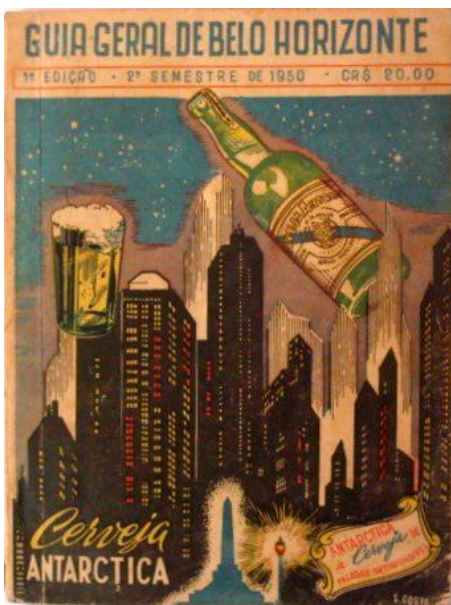


Figura 16: Capa do *Guia Geral de Belo Horizonte*, o “Guia Rivera”, 1950.

Bueno de Rivera foi também tipógrafo. E locutor, um *speaker* prestigiado da Rádio Mineira. Affonso Romano de Sant’Anna diz que sua “voz pausada e bem articulada marcou época” (2003, p. 08), e lembro-me de ter lido em algum lugar – memória, está tudo aqui na minha cabeça... – que foi exatamente essa voz que primeiro seduziu aquela que seria sua esposa, Angela. Para mim, mais importante é que ele tem entre as suas obras um livro de poemas chamado *As Fúrias*. E é nesse livro, precisamente, que o poeta e a literatura estão.

* * *

Um, mariposa, louva-a-deus, aeroplano, balconista de farmácia, poeta. Luís Aranha também desaparece na borda do nome, da função, do dispositivo. Antes de ter contato com Mário de Andrade, no início dos anos 20, e de começar a escrever seus poemas, ele trabalha na Drogaria Bráulio, em São Paulo. Nelson Ascher escreve na apresentação de *Cocktails*¹¹³: “A *Drogaria de Éter e de Sombra*, datado de 1921, origina-se de uma experiência real, vivida por seu autor, que trabalhou durante algum tempo numa sombria drogaria na r. São Bento” (1984, p. 16). De modo que a questão se desdobra em função da mesma impossibilidade de encontrarmos o indivíduo Luís Aranha nos vestígios por ele deixados (seja como poeta, seja como droguista); assim como em função desses mesmos vestígios permitirem a leitura da singularidade de sua ausência.

O gesto que rearma a condição de uma forma-de-vida indecível, mas singular, neste caso é outro: Luís Aranha desaparece entre a condição anestesiada de um sujeito encantado, modernólatra, e o seu mimetismo no ambiente anestesiante como forma mesma de contato. (Em todo caso, para o poeta paulistano, o que *não* está em jogo é a denúncia “explícita”, participativa em razão da desilusão com seu tempo e da constatação de uma violência, de uma alienação, de uma captura. Seu tom/tempo afinal é diverso; mais “jovial”) Se poemas como “O Aeroplano” e “Paulicéia Desvairada” acentuam alguns traços de uma visão deslumbrada, aurática, narcisista, “Crepúsculo” e “Drogaria de Éter e de Sombra”, além de o “Poema Giratório”, para dar outro exemplo, deixam marcado o trabalho de uma subjetividade que se identifica, sim, com a modernidade, mas para em seguida desidentificar-se nela, expondo-a em sua “propriedade”, sua “natureza”, e esvaziando-a com seus dispositivos. Em relação aos dois últimos poemas, devemos acrescentar ainda a ironia que Luís Aranha faz incidir sobre esses mesmos elementos “modernos”¹¹⁴ e, principalmente, a iluminação profana, embalada por um pensamento da embriaguez, que ele permite colocar em curso. Em “Drogaria de Éter e de Sombra” lemos versos como estes:

¹¹³ Agradeço a Carlos Eduardo Capela por ter me cedido o livro e por ter apontado, na qualificação deste trabalho, o paralelo que agora estabeleço entre Bueno de Rivera e Luís Aranha, sob o aspecto dessas suas atividades, que me permitem tentar deslocar a literatura, ao menos um pouco, de seu sentido consensual.

¹¹⁴ “*O Aeroplano* ataca um tema moderno com os recursos condizentes, despido, entretanto, de ironia ou sarcasmo [...]”, escreve Nelson Ascher (1984, p. 13), enquanto em “*Drogaria de Éter e de Sombra*” “sobra muita ironia para o tecnologismo da vanguarda ufanista” (1984, p. 17).

[...]
 Na Drogaria o éter tomava conta da atmosfera...
 Não obstante,
 Minha pituitária se habituou a ele
 Como a vista se habitua à sombra...

[...]
 Lâmpadas que expluem luminosidades
 Multiplicação dos espelhos que se reproduzem a si mesmos
 Como retinas penetram retinas
 Espelhos inconscientes dos armários
 Espelhos das colunas
 E das paredes
 Espelhos no próprio ar
 Multiplicação do estoque
 Espelhos...

[...]
 Fechada a Drogaria
 No bonde
 Eu lia um jornal:
 Todos os telegramas todos os artigos todos os anúncios
 Acontecimentos universais
 Campanha da polícia contra a toxicomania...
 Eu, droguista, não podia vender cocaína morfina e ópio
 Mas poeta queria provar o suco da papaverácea como Quincey e Coleridge!

[...]
 Sou Poeta!
 E todos os barulhos não valem a ressonância do meu crânio!

[...]
 Ardo na exaltação que os passos me conduz
 E não sinto meu peso sobre a terra
 Porque meu corpo é um jato de luz!...
 (ARANHA, 1984, p. 26/29/33-34/39/41).

E nos entorpecemos, até o esquecimento e o riso, em ecos maquínicos
 como estes:

Sabia
 O nome a todas as formosas,
 Que amava muito mas que vendia mais
 Embrulhadas todas em papel de seda,

Mantos de cores nacionais...
 Morfina
 Cocaína
 Benzina
 Aspirina
 Quina
 Sina
 Atropina
 Examina
 Gelatina
 Heroína
 Fenacetina
 Antipirina
 Papaína
 Exalgina
 Digitalina
 Aconitina
 Estricnina
 E tantas outras que não lembro mais!
 [...]

Oh! a doçura de minha balada:
 Salol
 Mentol
 Fenol
 Ictiol
 Tiocol
 Lisol
 Tornosol...
 Quanta canção de amor cheia de sol!...
 Arte fôssil, rima rica...
 (ARANHA, 1984, p. 27-28).

Ou, ainda, na deriva do som, na disseminação displicente de quem se deixa levar por ruídos:

Amo-te como amo a primavera
 As cerejeiras de rosa e de neve
 O espelho corrente do regato
 A flor do cacto
 O aroma verde dos matos
 Carbonato
 Fosfato
 Citrato

Azotato
 Acetato
 Nitrato
 Sulfato
 Clorato
 Tartrato
 Silicato
 E o poder colossal de um sindicato
 De drogas!...
 [...]
 (ARANHA, 1984, p. 38-39).

No “Poema Giratório”, de 1922, é a febre e o delírio do corpo doente que abrem “a possibilidade para a viagem da imaginação” (*apud* ARANHA, 1984, p. 17), diz Nelson Ascher. E sobre esse poema também escreve Sérgio Milliet, em abril de 1926, num texto publicado na *Terra Roxa*: “Criado no hospital durante uma doença prolongada. Tem alucinações. Tem desvarios. Associações de idéias admiravelmente violentadas. Com que desenvoltura jovem e simpática!” (*apud* ARANHA, 1984, p. 108). E Walter Benjamin, sem pensar no poeta e suas delusões, em 1931 escreveria sobre o caráter daquele que só tem uma divisa: criar espaço: “O caráter destrutivo é jovem e sereno. Pois destruir rejuvenesce, porque afasta as marcas de nossa própria idade; reanima, pois toda eliminação significa, para o destruidor, uma completa redução, a extração da raiz de sua própria condição” (1986, p. 187). E no poema de Luís Aranha tingido de escarlatina, enfim, os versos seguintes:

Paris
 Bailarinas de café-concerto rodopiando na ponta dos pés
 Ou então a casa de um chinês esquecimento da vida
 Antro de vícios elegantes
 Morfina e cocaína em champagne
 Ópio
 Haxixe
 Maxixe
 Todas as danças modernas
 Doente perdi um baile numa sociedade americana de S. Paulo
 Minha cabeça girava como depois de muito dançar
 A lua disco de gramofone gira furiosamente um ragtime
 E o mundo é uma bailarina de vermelho rodopiando
 na ponta dos pés no café-concerto universal...
 [...]

Vou comprar a catarata do Niagara
 Grande usina elétrica
 Compro também a Niagara Falls Power Company...
 Com toda a força que conseguir de todos os dínamos
 Eletrizar o globo terrestre;
 Fazê-lo girar como uma turbina...

40°

De noite estabeleço a ligação:

A Terra eletrizada gira em torno do seu eixo
 Terremoto
 Maremoto
 Bombas bolchevistas passando de mão em mão
 Todas as pontes do mundo
 Incêndio no Kremlin
 Granadas bombas tiros de canhão se cruzam como confete numa noite de
 [carnaval]

[...]

Os edifícios dançam como ondas na tormenta
 Os mares crescendo inundam os continentes
 Portos destruídos pela inundação
 Chamas do incêndio esbofeteando o céu
 Chuva de petróleo alimentando o fogaréu do mundo
 O mar de álcool pega fogo devorando todos os navios
 Cinzas de vulcões soterrando os continentes
 Chimborazo!
 Os Andes desabam sobre a América do Sul
 Explosões incêndios cataclismos
 Chuva de fogo
 Vulcões
 Terremoto
 Maremoto
 E o mundo eletrizado gira furiosamente em torno do
 seu eixo confundindo todos os países...

[...]

Quando cheguei ao bairro turco onde este drama teve início
 Os acontecimentos se reproduziram de novo na minha mente
 Mas depois veio a noite com sua paz de estrelas
 E o crescente da lua...
 O Palácio das Indústrias já não me parecia o Kremlin
 Mas sobre a Nova Iorque paulistana
 O céu era uma bandeira turca...
 (ARANHA, 1984, p. 56-57/62-65).

Tais expressões de delírio, sonho e distração apresentam o desaparecimento de Luís Aranha em meio à modernidade e a profanação da modernolatria. Mesmo em seus momentos de acentuados traços marinettianos, deslumbrado com os artefatos modernos, ressoa forte, mais uma vez, uma voz singular mas mimética, que de fato pode muito bem ser repetida, diferida, a cada vez, por uma máquina vertiginosa, que gira furiosamente em voltas sem fim até o cansaço, o torpor e o esvaziamento. Uma máquina ordinária, já ao imaginário incorporada e por isso ao alcance de todos, para usos que não podem ser previstos. Em voltas sem fim, desumano, coisificado: sou um gramofone, um gramofone, um gramofone... um.

(Digressão sobre a origem da vida)

“A musa” – morte, retrato: exposição enquanto condição de vida, de existência. Se o retrato é a presença do ausente, como diz Nancy (como diz Blanchot), as páginas do *Dom Casmurro* disseminam fantasmas. Como na matéria publicada em “Espetáculos”, em 05 de maio de 1938 (ano 2, n. 49, p. 10), em que Rodolfo Valentino, John Gilbert, Jean Harlow e outros aparecem – a despeito do preço das valas que ocupam nos cemitérios e da espetacularização de sua morte – com seus nomes algo desbotados, já descarnados, disponíveis para um uso que parece se insinuar com as partidas e mesmo, singularmente, no olhar perdido – presente, ausente – de Valentino (Figura 17).



Figura 17: “Os fantasmas de Hollywood” (DOM CASMURRO, 05 maio 1938, ano 2, n. 49, p. 10).

Nessas páginas proliferam sócias (Figuras 18, 19 e 20) que tão-somente anunciam a máxima proximidade de *um*, mas sem que essa proximidade seja efetivamente capturada (sem que se apresente o morto), com o que ela se mantém em tudo distante, inigualável, exemplar de sua própria singularidade enquanto propriedade que é plural. Esses sócias, seus duplos, aparecem em *Dom Casmurro* não como uma “infinita reprodução do mesmo”, como afirma Susan Buck-Morss a respeito das estrelas de cinema (2000, p. 148), mas sim, por meio da reprodutibilidade, como potência de um mesmo contato

original¹¹⁵: um contato que vem de antes e está sempre à superfície dos tempos; ele se estende desde Lascaux, ou Altamira, ou Cueva de Las Manos, desde o “nascimento da arte”, comentado por Bataille em *Frente a Lascaux, el hombre civilizado vuelve a ser hombre de deseo* (2001)¹¹⁶ e por Blanchot¹¹⁷ em *Nacimiento del arte* (1976a) como um nascimento consumado, mas apenas porque persiste diferido – penúltimo –, cada “obra” se dando como realização e problematização de si mesma enquanto origem e enquanto arte; cada “obra” como o resultado de um jogo de formação e deformação, jogo de alegria e horror que responde ao olhar humano com a parte in-humana que lhe cabe, extravasado o desejo que move o desvairado vazio das coisas, passageiro, insistente, o vazio de uma coisa qualquer, tão desnecessária quanto sedutora.

Um nascimento da arte também comentado por Luis Juan Guerrero, que em 1956, em sintonia com os acima citados Georges Bataille e Maurice Blanchot, publica em Buenos Aires os dois primeiros tomos (o terceiro, de 1967, é póstumo) de *Estética operatoria en sus tres direcciones* (2008), um trabalho em que esse nascimento aparece intimamente ligado ao caráter “operatório” ou “performático” da arte, de modo que as inscrições nas paredes das cavernas e nas rochas somente cumpriam seu destino “*en el acto mismo de su ejecución*” (2008, p. 116), distanciadas, portanto, de qualquer ideal de representação ou de completude, e aproximadas assim da dança e da festa: “obras” que se inscrevem ainda hoje enquanto repetição e diferença, enquanto gesto, poderia ser dito (um caçador, que vira um bisão, que vira Loïe Fuller,

¹¹⁵ “A origem”, diz Benjamin (1984, p. 67), “apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”. E ele segue: “O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado” (1984, p. 68).

¹¹⁶ Não cito aqui, pois dele tenho apenas a lembrança, o principal trabalho de Bataille sobre as inscrições da caverna, escrito em 1955, *Lascaux ou la naissance de l'art*. Alguns pontos que seriam desenvolvidos pelo autor nesse livro já podiam ser encontrados em *L'art primitif*, resenha publicada em 1930, na edição n. 07 da *Documents*, sobre o livro homônimo de M. G. H. Luquet.

¹¹⁷ Deste autor, valeria citar ainda o texto *El museo, el arte y el tiempo*, em que ele prepara o trabalho de Jean-Luc Nancy a respeito do retrato. Diz Blanchot sobre a *semelhança* presente nessas imagens: “La semejanza no es un medio de imitar la vida, sino más bien de volverla inaccesible, de establecerla en un doble fijo que, él, escapa a la vida. [...] Un retrato, nos hemos ido dando cuenta poco a poco de ello, no es parecido porque se hiciera semejante al rostro, sino que la semejanza no comienza y no existe sino con el retrato y en él solo, es su obra, sua gloria o su desgracia, está unida a la condición de obra, expresando ese hecho de que el rostro no está ahí, que está ausente, que no aparece sino a partir de la ausencia que es precisamente la semejanza, y esa ausencia es también la forma de la que el tiempo se apodera, cuando se aleja el mundo y que, de él, no permanece ya sino esta separación y este alejamiento” (1976b, p. 34).

que vira uma mariposa, que vira um dançarino chilkat, que vira um homem num parangolé, que vira Jacobo, o mutante¹¹⁸ ...), enquanto gesto no tempo e no espaço de cada acontecimento, sendo que, sob esse aspecto, diz Guerrero, “el único y auténtico común denominador se encuentra en nuestra propia sensibilidad” (2008, p. 116).



Figura 14: “Sósias”, Claudette Colbert e Dulcina de Moraes (DOM CASMURRO, 03 jun. 1937, ano 1, n. 4, p. 07).



Figura 19: “Um pouco da beleza e do sorriso de Paris para nós todos...” (DOM CASMURRO, 24 jun. 1937, ano 1, n. 7, p. 07).

¹¹⁸ Loïe Fuller, a mariposa e o dançarino chilkat e seu manto ritual são analisados por Georges Didi-Huberman no ensaio *La imagen mariposa* (2007). Para Didi-Huberman as imagens movem-se para além da aparência e da permanência, apresentando-se, mais propriamente, enquanto aparição e desfazimento. Nesse sentido, Loïe Fuller vestida como mariposa e um dançarino chilkat em seu manto ritual aproximam-se dos parangolés de Hélio Oiticica pelo gesto, pela dança, pela singularidade do evento que envolve o corpo de um sem reduzi-lo a isso. Assim como cada transformação ocorrida na novela de Mario Bellatin, *Jacobo el mutante*. E como o ritmo (a instabilidade) de cada passagem dos seres em *Macunaima*, de Mário de Andrade, isto é, cada um que vira, vira, vira, vira, vira...

Finalmente, lembro ainda a crítica não-retiniana e não-autonomista¹¹⁹, crítica *estésica* do médico anestesista Élie Faure¹²⁰. Em *A arte antiga*, concebida desde 1902, como primeiro volume da sua *História da arte*, mas cuja primeira edição vem a público apenas em 1909, o autor toca “A poeira de ossos, as armas primitivas, a hulha, os bosques submersos, a velha energia humana e a velha energia solar”, para dizer que tudo isso nos chega confundido, “como as raízes na fermentação da umidade subterrânea” (1990, p. 27), assim como se confundem, desde estes tempos de antes, a religião e a arte:

O afresco das cavernas é, portanto, muito provavelmente, o primeiro vestígio visível da religião, que vai, daí em diante, percorrer seu caminho comum com a arte. Tal como esta, a religião nasceu do contato entre a sensação e o mundo (FAURE, 1990, p. 46).

Enfim, esse breve percurso para armar um contato entre a sensação e mundo – “um espetáculo estético incrível”, como diria Susan Buck-Morss (2000, p. 148), se aqui me for permitido operar esse deslocamento, esse erro ou essa intrusão em sua crítica a respeito das estrelas, trazendo-a da constatação da massificação da vivência pelo consumo para a abertura da singularidade da experiência possível junto a esses corpos. Enfim: se os dispositivos da modernidade permitem o investimento na naturalização ou na essencialização das aparências, das formas, das mercadorias, e se permitem, ainda, o investimento nas diferentes espécies de culto religioso à identidade, esses mesmos dispositivos, em contrapartida, também se abrem para um uso não-

¹¹⁹ Do prefácio à edição de 1921 de *A arte antiga*: “Recriminaram-me não ter escrito uma *História da Arte* mas, antes, uma espécie de poema a respeito da história da arte. Essa recriminação deixou-me pensativo. Perguntei-me o que poderia ser, afora uma cronologia pura e simples, o relato de acontecimentos internos cuja expressão material é constituída integralmente de elementos afetivos. No sentido em que os historiadores entendem a História, os quadros sinópticos bastam. Não existe História, com exceção da que esses quadros resumem, que não esteja fatalmente submetida à interpretação do historiador. O que é verdadeiro para a história das ações do homem o é infinitamente mais para a de suas idéias, de suas sensações e de seus desejos. Não concebo uma História da Arte que não seja constituída por uma transposição poética não tão exata, mas tão viva quanto possível do poema plástico concebido pela humanidade. Tentei essa transposição. Não cabe a mim dizer se tive êxito. Por outro lado, parece-me que a História deve ser compreendida sinfonicamente” (FAURE, 1990, p. 18).

¹²⁰ Afirma o autor em carta a Paul Deschamps de 12 de julho de 1920: “Uma profissão concreta permite-nos não perder o contato com as realidades de nossa própria existência e da existência dos outros. Tão concreta quanto possível, tão humana, tão dolorosa e ensangüentada. A de médico realiza às maravilhas essas condições” (FAURE *apud* CHATELAIN-COURTOIS, 1990, p. XIV).

consensual, *estético*, *anestético*, dependente do contato mesmo com os dispositivos e da potência da (in)sensibilidade dos homens.



Figura 20: “Todas podem ser belas...”, sobre a adolescente que se metamorfoseou em Greta Garbo (DOM CASMURRO, 05 nov. 1937, ano 1, n. 26, p. 07).

Por meio da reproduzibilidade, então, os retratos, os sócias, a morte e o nascimento – as saídas, as partidas se apresentam ali escritas, mas apenas enquanto impossibilidade de sua definitiva inscrição, isto é, escritas, se excrevem enquanto partem em cada imagem. E isso por meio da reproduzibilidade, que intensifica esse movimento e, assim, desessencializa, dá força à ausência nos retratados, expõe, poderíamos dizer, a morte em série. Por meio da reproduzibilidade... Nesse sentido, por mais arbitrária que pareça a lembrança, penso que seja significativo que um artista como Andy Warhol tenha trabalhado, durante um período, ao menos, de maneira tão insistente com os retratos e com as repetições – e através, exatamente, da reproduzibilidade técnica: o *silkscreen* ou serigrafia (Figura 21). Diz Thomas Crow em *Saturday Disasters: Trace and reference in early Warhol*:

Warhol, though he grounded his art in the ubiquity of the packaged commodity, produced his most powerful work by dramatizing the breakdown of commodity exchange. These were instances in which the mass-produced image as the bearer of desires was exposed in its inadequacy by the reality of suffering and death. Into this category, for example, falls his most famous portrait series, that of Marilyn Monroe.

He began the pictures within weeks of Monroe's suicide in August 1962, and it is remarkable how consistently this simple fact goes unremarked in the literature. Her death was something with which Warhol clearly had to deal, and the pictures represent a lengthy act of mourning, much of the motivation for which lies beyond our understanding (2001, p. 51).



Figura 21: Andy Warhol, *Marilyn* (10 screenprints), 1967 (91,5 x 91,5 cm, cada).

Em resumo: “Transformando a imagem na apresentação de uma ausência, como nas antigas pinturas funerárias”, diz Marco Giannotti, “A imagem da atriz aparece como um ícone bizantino sobre um fundo dourado” (2004, p. 121). Mas as considerações de Crow são contrapostas por Hal Foster em *O retorno do real*. E, aqui, surge de maneira mais marcada a complexidade entre anestesia (repetição) e contato (pungência), as imagens de Warhol sob o signo do *trauma*:

Thomas Crow [...] questiona as análises de Warhol ligadas ao simulacro, que afirmam serem as imagens indiscriminadas, e o artista, indiferente. Sob a superfície glamourosa do fetiche das mercadorias e estrelas das mídias, Crow encontra “a realidade do sofrimento e da morte”; as tragédias de Marilyn, Liz e Jackie, em particular, vistas como desencadeando a “expressão direta de sentimentos”. Aqui Crow encontra não apenas um objeto referencial *para* Warhol, mas um tema empático *em* Warhol, e aqui ele situa o caráter crítico *de* Warhol – não num ataque à “velha coisa, arte” (como Barthes o queria) mediante a aceitação do signo da

mercadoria (como queria Baudrillard), mas antes numa exposição do “consumo complacente” por meio do “fato brutal” do acidente e da mortalidade. Dessa forma, Crow empurra Warhol para além de sentimentos humanistas em direção ao engajamento político (FOSTER, 2005, p. 164).

Se Thomas Crow encontra nas séries de serigrafias em questão a impronta *do* morto, isto é, sua máscara mortuária – a *realidade* do sofrimento e da morte e a *expressão direta* de sentimentos são trabalhadas por um artista que, longe de ser indiferente, age criticamente contra a sociedade de consumo, como se a revelação de um segredo estivesse ao seu alcance ou, ainda, ao alcance desse crítico que devidamente o lê –, Hal Foster, de outro modo, propõe uma abordagem que não limite a arte de Andy Warhol nem como simulacro nem como visão referencial. Por meio do conceito de *realismo traumático*, ele faz uma leitura em que as imagens podem ser “referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes” (2005, p. 165). O autor segue:

Uma forma de desenvolver essa noção é pelo famoso moto da *persona* warholiana: “Quero ser uma máquina” [In: Swenson, *What is Pop Art?*]. Normalmente essa declaração é entendida como confirmação da inexpressividade tanto do artista quanto da arte, mas ela pode talvez apontar menos para um sujeito indiferente do que para um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choca, como uma defesa mimética contra o choque: Sou também uma máquina, faço (ou consumo) imagens-produto em série também, dou tão bem (ou tão mal) quanto recebo. “Alguém disse que minha vida me dominou”, declarou Warhol ao crítico Gene Swenson em uma famosa entrevista de 1963. “Gosto dessa idéia” [In: Swenson, *What is Pop Art?*]. Aqui Warhol acaba de admitir entregar-se ao mesmo almoço todos os dias nos últimos 20 anos (o que mais senão sopa Campbell?). No contexto, então, as duas declarações podem ser lidas como a predominância da compulsão a repetir colocada em jogo por uma sociedade de produção e consumo seriais. Se você não os pode vencer,

sugere Warhol, junte-se a eles. Mais, se você entrar totalmente no jogo talvez possa expô-lo, isto é, você talvez revele o automatismo ou mesmo o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo exagerado. [...] Essas noções de subjetividade em choque e repetição compulsiva repositionam o papel da *repetição* na *persona* warholiana e nas imagens. [...] Em POPism (1980), Warhol esboça essa aceitação do tédio, repetição e dominação: “Não quero que seja essencialmente o mesmo – quero que seja *exatamente* o mesmo. Pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios”. Aqui a repetição é tanto uma drenagem do significado quanto uma defesa contra o afeto, e essa estratégia já guiava Warhol desde cedo, como na entrevista de 1963: “Quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito” [In: Swenson, *What is Pop Art?*]. Claramente essa é uma das funções da repetição, ao menos da forma como foi compreendida por Freud: repetir um evento traumático (nas ações, nos sonhos, nas imagens) de forma a integrá-lo à economia psíquica, que é uma ordem simbólica. Mas as repetições de Warhol não são restauradoras nesse sentido; não se trata do controle sobre o trauma. Mais do que uma libertação paciente por meio do luto, elas sugerem uma fixação obsessiva no objeto da melancolia. Pense apenas em todas as *Marilyns*, o cultivo, coloração e listagem dessas imagens: na medida em que Warhol retrabalha essas imagens de amor, uma melancólica “psicose-desejada” parece entrar em jogo [Freud, *Mourning and Melancholia*]. Porém essa análise não está também exatamente correta. Pois a repetição de Warhol não apenas *reproduz* efeitos traumáticos; ela também os *produz*. De alguma forma, nessas repetições, então, ocorre uma série de coisas contraditórias ao mesmo tempo: uma evasão do significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção (FOSTER, 2005, p. 165-166).

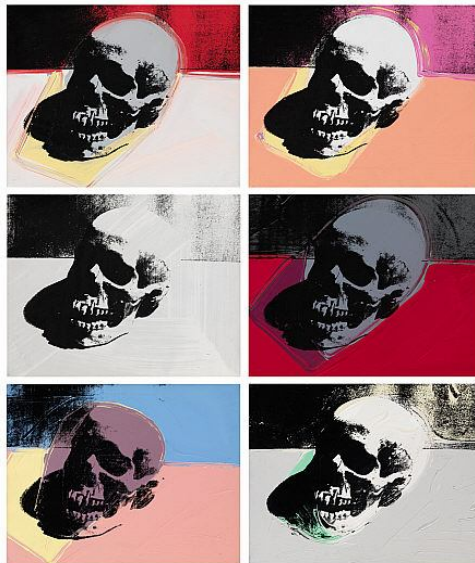


Figura 22: Andy Warhol, *Skulls*, 1976
(acrílico e *silkscreen* sobre tela, 6 partes de 38.10 x 47.60 cm).

Em suma, não creio que o trabalho de Warhol encaixe-se, simplesmente, no caso de uma denúncia da banalização da morte, de sua oportuna capitalização diante do que seria uma “condição anestésica coletiva”. De modo mais complexo, acredito que suas imagens operam uma desessencialização da vida, uma apresentação da vida – e da morte, imortal –, que não pode ser capturada em sua totalidade por dispositivo algum; pois, com efeito, não há algo como a “totalidade” da vida. O que fica evidente nas séries: cada Marilyn repetida, por exemplo, não é *idêntica* à anterior. Marilyn – Claudette Colbert, Dulcina de Moraes, Greta Garbo, Rodolfo Valentino, John Gilbert, Jean Harlow –, essa vida singular feita de pequenos instantes, de mudanças de tons e humores, de contrastes, inaugurada em cada finitude sua, Marilyn escapa a todas as suas repetições. Ela se retira para o informe em cada forma dada (Figuras 22 e 23). E se Warhol mimetiza a sociedade do espetáculo, significa que ele não só *repete* seu processo maquínico, mas, a seu modo, como uma máquina, lê Hal Foster, ele também afeta esse *real*¹²¹.

¹²¹ “No começo dos anos 60, Jacques Lacan estava preocupado em definir o real em termos do trauma. Intitulado ‘O Inconsciente e a Repetição’, tal seminário ocorreu mais ou menos contemporaneamente à criação das imagens de ‘Death in America’ (no início de 1964). Porém, à diferença da teoria do simulacro de Baudrillard e companhia, a teoria do trauma de Lacan não foi

O que tampouco faz seu gesto coincidir passivamente, no pólo oposto à denúncia, com a glorificação dos ídolos através da celebração (da imortalização) das suas representações: ao contrário, *com* a imagem gloriosa, ele se coloca em simultâneo *contra* ela; Warhol incide sobre a imagem da estrela esvaziando-a, diferindo-a, abrindo-a: Marilyn Monroe, Vênus rachada. Um gesto que por fim se volta para o próprio Warhol, como se assim se voltasse para o cinema ou, logo, para um jornal de massas que é subversivo *e* conservador, crítico *e* complacente: como uma máquina que gira em torno a um vazio central, ele deixa bem marcado seu esvaziamento mesmo, com alarde, e sem sentir, emudece.



Figura 23: Andy Warhol, *Rorschach*, 1984
(polímero sintético sobre tela, 417,2 x 292,1 cm).

influenciada pelo pop. Ela é, no entanto, informada pelo surrealismo, que aqui apresenta seu efeito retardatório sobre Lacan, alguém associado ao surrealismo desde seu início, e abaixo afirmarei que a arte pop é relacionada ao surrealismo enquanto um realismo traumático (certamente minha leitura de Warhol é surrealista). Nesse seminário, Lacan define o traumático como um desencontro com o real. Enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido. De fato ele *deve* ser repetido. ‘*Wiederholen*’, escreve Lacan em referência etimológica à idéia de repetição em Freud, ‘*não é Reproduzieren*’: repetição não é reprodução. Isso pode valer como epítome também de meu argumento: repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* para o real, e nesse ponto o real *rompe* o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem” (FOSTER, 2005, p. 166).

Domingos: (in)disposições

Concomitante ao encantamento e à entrega, uma disposição mais desencantada dos dispositivos e combativa das promessas e dos ideais progressistas da modernidade pode ser encontrada nas diversas “fases” do modernismo brasileiro, embora em alguns momentos, devido a acontecimentos de inegáveis efeitos sobre a vida e as sensibilidades, essa disposição acabe catalisando os registros dos artistas. A Segunda Guerra Mundial (entre avanços científicos e tecnológicos e extermínios em massa) e o Estado Novo (com suas movimentações ideológicas e estéticas) são dois desses “acontecimentos”.

Bueno de Rivera, como vimos, está em contato com essas forças de atração e repulsa (e destaca-se, de acordo com alguns críticos, em sua “geração”), e seu poema “O microscópio” pode ser lido como uma espécie singular denúncia. Denúncia esta que, de modo mais abrangente, relacionada também a outros escritores, coloca-se contra o elogio, o culto ou a pura entrega; uma visão que, assim contraposta, pode ser dita crítica (aponta para uma crise); visão que, entretanto, não é absolutamente contrária à modernidade (não é a sua antítese, o que abriria chance para o equilíbrio), mas apresenta, sim, em primeiro plano, este seu pólo indissociável, simultâneo, de desastre e barbárie. Nesses casos, prevalece a exposição desse mal-estar, como um gesto desaprovador e resistente que, parece, quer fazer ver uma ferida ordinária, ferida tão presente que – por isso mesmo – tornou-se insensível.

São várias as manifestações desta (in)disposição. O português Domingos Carvalho da Silva é um dos nomes mais citados dentre essa forma de comunidade, a chamada “geração de 45”. E junto com Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Acióli e Carlos Burlamáqui Köpke fundou em 1947 a *Revista Brasileira de Poesia*, onde muito foi divulgado da produção desses escritores. *Girassol de Outono*, um de seus livros, foi primeiro publicado em 1952, tendo uma segunda edição, de texto definitivo, somente em 1966. Nesse livro está o poema “A idade dos semáforos”, que Domingos Carvalho da Silva dedicou a Bueno de Rivera¹²².

¹²² Agradeço a José Virgílio Souza Maciel, pesquisador do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC) da UFSC, que comigo cursou o mestrado em Literatura, por me apresentar o livro.

A Idade dos Semáforos

A Bueno de Rivera

Vivemos na era dos sinais
automaticamente fechados.

Atenção.

Verde – Amarelo – Vermelho.

Vivemos na Idade do Controle:
em cada esquina um semáforo.

Atenção.

São tricolores os cruzamentos.

Não passaremos. São policiados
todos os rumos. Sinais fechados.

Atenção!

Vivemos na Idade dos Códigos.

Vivemos na Era dos Ódios.

Não entre à esquerda: atenção!

Vivemos na Era dos Inventos,
das estatísticas, e regulamentos

– atenção –

somos números só, fichas de arquivo
que alguma página de um livro
registrará com precisão.

Não mais podemos ver a lua
porque, em cada esquina de rua,
pisca um semáforo – atenção! –

não mais podemos errar,

marchar ou retroceder

para viver ou morrer:

sinal fechado – atenção!

Onde acharemos estradas

para viagens desesperadas

sem proibição?

Para viagens sem passaporte

nem sinais fechados para a morte

e nem avisos de atenção?

Vivemos na Idade dos Aflitos,

das neuroses e dos conflitos

– atenção atenção –

dos rumos supervisionados,

dos cruzamentos controlados
 – vermelho amarelo verde –
 não entre à esquerda – contramão
 (1966, p. 33-35).

Alguma sintonia poderia logo ser sugerida entre este poema e “O microscópio”, “Sismógrafo” ou “Os destinos urbanos”. O ritmo marcado pelo bloqueio, que ecoa pesado – atenção, proibição, contramão, precisão –, a sensação, mesmo, de uma claustrofobia que esse impedimento constante causa, o sem-saída, fechamento que se expressa como se não houvesse aporia – isso sobressai no poema. E é marcante, ainda, o relevo dado aos dispositivos sob essa “condição” em que, segundo Agamben, “os processos de subjetivação e os processos de dessubjetivação parecem reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, se não em forma larvar e, por assim dizer, espectral” (2005, p. 15): “somos números só, fichas de arquivo / que alguma página de um livro / registrará com precisão” (SILVA, 1966, p. 34). É certo que, no limite, esta condição apresentada com o poema – condição da qual o poeta não se subtrai – faz de todos nós homens infames, autores-leitores, se assim quisermos, em potência, já que tal “precisão” é precisa apenas enquanto expressão que nos compromete ao mesmo tempo em que revela o vazio que habita o centro de qualquer registro do poder. No poema de Domingos Carvalho da Silva, contudo, não é este o aspecto em relevo, não é a condição “terceira”, aporética ou ambivalente, a sua aposta, e entre subjetivação e dessubjetivação – isso fica claro – prevalece a segunda, como se estatísticas, regulamentos e registros estivessem peremptoriamente definidos pelo Improfanável. E é exatamente assim que, a meu ver, a sintonia com Bueno de Rivera vira ruído. Os poemas do mineiro apontam uma condição, mas não se ressentem de algo perdido. Se de algum modo há automatismo, aflição e policiamento nos poemas de Bueno de Rivera, não há, em contrapartida, versos como “Não mais podemos ver a lua” ou “não mais podemos errar” (SILVA, 1966, p. 34). Não há, enfim, linearidade ascendente, o lastro positivo, a explícita impregnação desse mesmo discurso que, não obstante, “A idade dos semáforos” parece querer criticar. E daí se reforce, talvez, a leitura de Oswald de Andrade. A partir de 1944, o poeta manteve de São Paulo, como correspondente do *Correio da Manhã*, a coluna “Telefonema”. E em 14 de fevereiro de 1948, Bueno de Rivera aparece com elogios, exatamente porque, para Oswald, o mineiro distinguia-se dos “dois

Silva” da *Revista Brasileira de Poesia* e do passadismo a que essa geração dava vida. Diz ele em “As tarefas do poeta”:

Persiste a geração trintanária nos seus propósitos de levar avante um Congresso de Poesia, onde publicamente se liquidem o Modernismo e suas conseqüências, a fim de terem trânsito os neo-Casimirinhos de boa conduta e para que refulja de novo a tarde lustrosa de Bilac nos céus de nossa literatura.

Neste momento, em que a razão se dilata em novas dimensões trazidas pelo esboroamento de um mundo e o prenúncio de outro, os bombeiros ativos do sr. Sérgio Milliet procuram, sem aparelhagem nem crédito, extinguir as fornalhas onde apenas começa o Brasil de amanhã. Aos que indagam: – Por que tanto barulho em torno da Poesia, responde o velho Platão que mudar os princípios da música é tocar nos próprios fundamentos do Estado. O que esses inéditos velhotes desejam é criar um clima saudosista onde floresça de novo o perrepismo de São Paulo com seus tiros legais por detrás do pau e suas calmas e metrificadas loas à burocracia da vida e do verso.

O melhor sinal de que esse grupo não tem razão, nem força, nem futuro, é haver publicado no primeiro número da *Revista Brasileira de Poesia*, os versos admiráveis de Bueno de Rivera. Não acredito que o poeta moço de Minas caia no conto do neomodernismo. Ao contrário, sua madura ascensão o aproxima de Cassiano Ricardo, que acaba de consolidar com *Um dia depois do outro* a nova poesia do Brasil.

Veio um auto passou

Ia em meio o discurso para a estrela

Eis como os poemas de Bueno de Rivera interrompem, na *Revista*, o namoro sideral dos dois Silva com o mais ostentoso passadismo seresteiro.

Será inútil uma marcha a ré guiada pela displicência do valsista latejante ou pelas virtudes do morno pedagogo Kopke, quando o Brasil é mais do que nunca, [sic] a presença da poesia intencional e revolucionária de Carlos Drummond, do *humour* de Vinicius, da liberdade de tonta de Murilo e da constante antropofágica de Bopp. Não falando noutros, por exemplo em Mário Quintana ou nos *maquis* da inspiração bissexta como Nava e Pedro Dantas (ANDRADE, 2007, p. 384-385).

Combate, amor

Cinema

Na grande sala escura,
só teus olhos existem para os meus:
olhos cor de romance e de aventura,
longos como um adeus.

Só teus olhos: nenhuma
atitude, nenhum traço, nenhum
gesto persiste sob o vácuo de uma
grande sombra comum.

E os teus olhos de opala,
exagerados na penumbra, são
para os meus olhos soltos pela sala,
uma dupla obsessão.

Um cordão de silhuetas
escapa desses olhos que, afinal,
são dois carvões pondo figuras pretas
sobre um muro de cal.

E uma gente esquisita,
em torno deles, como de dois sóis,
é um sistema de estrelas que gravita:
— são bandidos e heróis;

são lágrimas e risos;
são mulheres, com lábios de bombons;
bobos gordos, alegres como guizos;
homens maus e homens bons...

É a vida, a grande vida
que um deus artificial gera e conduz
num mundo branco e preto, e que trepida
nos seus dedos de luz...

Guilherme de Almeida, *Encantamento*, 1925.

Uma outra imagem. A mesma, por mais um instante retida; e então diferida, feita diversa. Afinal, cinema é a contenda dos corpos, das imagens, uma com uma, o que significa dizer uma com outra. O que também é uma maneira de responder a Francisco Alvim: ninguém vai ao cinema sozinho... O contato: proximidade e distância, aceitação e recusa, estesia e anestesia. É assim que o cinema chega e assim que chama o outro, sua partida, outra imagem sempre outra para a contenda que faz o sentido: “amor, combate”; “combate, amor”. E assim o poema “Cinema”: facilmente, resistentemente torna-se uma imagem movente, mariposeia¹²³, poderia dizer, em torvelinho no tempo presente, que começa antes mesmo do cinema e se repete para lembrar sua potencialidade de vir a ser heterogêneo, em um futuro que, já tendo chegado, agora chega, a realidade que é sempre agora.

Há um movimento que se anuncia já na fotografia. Um excesso que dobra e estende a fotografia para além do congelamento instantâneo. Esse excesso, constantemente animado pela imaginação, é toda a vida que se oferece, e a morte. Poderia chamar-se esse excesso pungência, ou ainda *punctum*¹²⁴, em sua forma e sua intensidade. Mas agora falo da morte em sua pior face, nesse que seria o seu “pior sentido”: não enquanto chegada e partida, enquanto sentido finito e abertura¹²⁵, e sim

¹²³ Volto a Georges Didi-Huberman, que em *La imagen mariposa* afirma: “Toda aparición podría ser vista como baile o como música, como ritmo en cualquier caso, un ritmo que vive de la agitación, del batido, del palpito, y que muere más o menos de lo mismo”; e logo adiante: “La mariposa [...] podría ser el emblema de una cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de la realidad, es decir, de un cierto estatus, ni que decir tiene que inestable, de la aparición de *la imagen como realidad*” (2007, p. 10).

¹²⁴ Penso evidentemente na experiência de Roland Barthes, o *punctum* como algo que se acrescenta à imagem, mas que “*todavía já está nela*” (1984, p. 85). O *punctum* em contato com o *studium*, pois se o *studium* está “sempre codificado”, como diz Barthes (1984, p. 80), reduzido a uma forma de significação e controle, o *punctum* é um “suplemento”, cria ou permite adivinhar um “campo cego” (BARTHES, 1984, p. 86), uma “espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89). E, contudo, um *punctum* que não é apenas de forma ou espaço, mas também de tempo: “Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo e que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (*‘isso-foi’*), sua representação pura. [...] Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. [...] Esse *punctum*, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer” (1984, p. 141-142).

¹²⁵ Esta seria a morte que compõe, a morte que toca a vida. Em *Alguma*, texto de *El sentido del mundo*, Nancy afirma: “No se trata de una relación vacía, ni de una relación con un vacío: se

a morte enquanto infinito fechamento e extermínio, enquanto pura presença de “um” que, idêntico a si mesmo – e apenas a si, em si, absolutamente –, recusa a pura presença do “outro” em sua diferença do mesmo modo idêntica. Nesse caso, em total ausência de contato, na recusa da contenda, a fotografia, e o cinema, conseqüentemente, não estão separados, enfim, da guerra¹²⁶. Devo dizer: nesse sentido, ambos são o contrário de qualquer distância da guerra que se queira; fotografia e cinema são a técnica da guerra, o seu próprio cumprimento (seja a guerra pela ordem nas sociedades disciplinares ou a que mantém as cifras na sociedade de controle). Em *Guerra e Cinema*, Paul Virilio se detém em vários pontos onde se encontram a técnica cinematográfica e a técnica belicista. Para o autor, a guerra “consiste menos em obter vitórias *materiais* (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da *imaterialidade* dos campos de percepção” (VIRILIO, 1993, p. 15). O que, neste caso específico, pode ser colocado em diálogo com Jean-Luc Nancy, em *Guerra, derecho, soberanía – Tejne*, ensaio publicado inicialmente em *Les Temps Modernes*, em junho de 1991, que pode dar força ao pensamento da guerra como a luta pela presença no imaginário,

trata de la relación con la singularidad de lo singular en tanto tal. La tumba no es una superestructura conmemorativa apoyada sobre un lugar vacío: la tumba es ella misma un lugar, un espacio que vale en cuanto tal, por su espaciamento. Antes de ser un signo es un pasaje y un reparto de sentido. Morimos *en el mundo*, como nacemos: singulares, cualesquiera, sustituibles –pudiendo siempre venir a ocupar *el lugar* del otro–, insustituibles – el lugar del otro no es más que el espaciamento del lugar de uno.

“El nacimiento/la muerte, lo uno *como* lo otro, la ida-venida singular, representa esta intersección de la sustitución y de la insustitución, de lo reemplazable y de lo irremplazable, de lo cualquiera y de lo único” (2003d, p. 117-118).

¹²⁶ “Foi em 1861, observando o funcionamento da roda com pás que impulsionava o navio em que viajava, que o futuro coronel Gatling se inspirou para criar a metralhadora com tambor cilíndrico movida a manivela. Em 1874, o francês Jules Jansen se inspirou no revólver com tambor (patenteado em 1832) para criar seu revólver astronômico, capaz de obter fotografias em série. Servindo-se dessa idéia, Jules Étienne Marey aperfeiçoou seu fuzil cronofotográfico, que permitia focalizar e fotografar um objeto que se desloca no espaço.

“É graças às informações transmitidas pelo *Entrepreneur*, o primeiro balão de observação a sobrevoar um campo de batalha, que o general Jourdan obtém a vitória de Fleurus em 1794. Em 1858, Nadar obtém suas primeiras fotografias aéreas, tiradas de dentro de um balão. Durante a guerra civil americana, as forças da União utilizam balões equipados com um telégrafo cartográfico aéreo. Logo os militares lançaram mão das mais variadas combinações: pipas equipadas com câmeras, pombos carregando pequenas máquinas fotográficas, balões com câmeras, precedendo assim ao uso intensivo da cronofotografia e do cinema em aviões de reconhecimento (milhares de fotografias foram obtidos durante o primeiro conflito mundial). Em 1967 a Força Aérea americana utilizou vôos não pilotados para sobrevoar o Laos e transmitir informações aos centros da IBM instalados na Tailândia e no Vietnam do Sul. A partir de então, *não mais existe a visão direta*: em um espaço de 150 anos, o campo de tiro transformou-se em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis” (VIRILIO, 1993, p. 23-24).

pela imaterialidade dos campos de percepção, além de servir de contrapondo ao entendimento das imagens e da sociedade pelo viés do espetáculo situacionista. Diz Nancy:

En fin, tampoco se olvidará el gusto tan claramente extendido, durante la preparación y la primera fase de la guerra, por el espectáculo de la belleza épica y de la virtud heroica. Después de todo, estas imágenes no diferirían de todas aquellas con las que se hacen las películas de guerra. No puedo, sin embargo, unirme a los críticos de la “sociedad del espectáculo”, que no han dejado de calificar esta guerra de “espectacular” (negación simétrica a la que obraría el discurso del derecho). Porque las imágenes de guerra forman parte de la guerra –y quizá la guerra misma sea como una película, más bien que lo de que una película imite la guerra. Ante el horror y la piedad, por los que es preciso terminar, no habría guerra sin un ímpetu guerrero del imaginario. Su espectáculo está inextricablemente mezclado con la exigencia mecánica, a veces entorpecida, que hace avanzar al soldado. A los psicólogos del ejército norteamericano les ha encantado explicar (por televisión) que los *boys* no marchaban por una causa, el derecho o la democracia, sino solamente para no mostrar flaqueza ante sus compañeros. Los resortes del honor y de la gloria pertenecen ya por sí mismos al orden del “espectáculo”, y no se los puede desmontar mediante la simple denuncia de una edad moderna de la simulación generalizada y comercializada (2006c, p. 128-129).

Quem sabe a guerra mesma seja como um filme – uma imagem com/contra a outra –, diz Nancy. Assim como a história da arte, para Carl Einstein, é a luta das experiências visuais, os espaços inventados e as figuras – um filme. O que é o mesmo que afirmar, seguindo o movimento: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, como escreveu Walter Benjamin em 1940, nas teses de *Sobre o conceito de história* (1994d, p. 225). E de modo que “Cinema” – publicado em 1925, sob a reverberação dos resultados da primeira guerra, isto é, “sob o vácuo de uma / grande

sombra comum” (ALMEIDA, 2002, p. 97) – vem a ocupar um inquietante lugar onde os significantes têm seus significados constantemente deslocados e, portanto, devem ser pensados pela ambivalência que move tanto a possibilidade da existência quanto o risco do extermínio. Locação de cinema, campo de batalha.

O poema de Guilherme de Almeida está centrado em uma experiência do olhar; uma experiência da luz, portanto. E também por isso são ambíguos esses olhos (os meus, os seus, os olhos do “eu”) onde a técnica cinematográfica, a captação e a projeção de imagens tornam-se técnicas de vinda à presença – nos próprios olhos, dos próprios olhos, com eles e no espaçamento deles; e de modo que o poema “Cinema” está centrado nessa experiência do olhar, da luz – em meio à quase ausência dela, nesta sombra comum: “Na grande sala escura, / só teus olhos existem para os meus: / [...] / Só teus olhos: nenhuma / atitude, nenhum traço, nenhum / gesto [...] / [...] os teus olhos de opala, / exagerados na penumbra” (ALMEIDA, 2002, p. 97). Os olhos, poderia ser dito, são assim técnicas de apresentação que somente se cumprem nesse *fazer*, finitas nesse *apresentar*, como fontes de luz que efetivamente iluminam, mas que logo escurecem, porque em sua intensidade igualmente ofuscam – este o risco, a medida do excesso: a cegueira – e, ainda que por um breve instante, suspendem os movimentos ao redor. Olhos, técnicas de vinda à presença: como o cinema, que, segundo Paul Virilio, “entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica” (VIRILIO, 1993, p. 15). No poema de Guilherme de Almeida, então, os olhos como armas: a surpresa técnica e psicológica dos radares, dos holofotes, dos canhões de luz, do “clarão nuclear”:

[...] 1904, primeiro ano da “guerra da luz”. Um ano depois do vôo dos irmãos Wright no Kitty Hawk, se iluminaria, pela primeira vez na história dos conflitos, um *holofote*.

Instalado no alto de Port Arthur, este primeiro “projektor de guerra” reunia todas as tochas e todos os incêndios das guerras do passado na incandescência dirigida de seu facho. Seu raio de luz transpassava não somente a escuridão, as trevas do conflito russo-japonês, mas também o futuro, um futuro próximo em que a operação de detecção, a “máquina de espreita” logo iria desenvolver-se ao ritmo da máquina de guerra até que as duas se confundissem nas técnicas de

aquisição de objetivos das “*Blitzkrieg*”. Na cinemetralhadora do avião caça e sobretudo no clarão de Hiroshima – clarão nuclear cegante que iria fotografar literalmente a sombra das pessoas e das coisas, transformando toda superfície em superfície de inscrição – já se encontrava o *filme* de guerra que prenunciava a arma de luz dirigida, o raio coerente do laser... (VIRILIO, 1993, p. 157).

Dos olhos vêm esses fochos de luz que, simultaneamente, apresentam os olhos. Nos olhos estão a chegada e a partida que fazem o próprio cinema – a aparição e a desapareição das imagens, o movimento – assim como está o toque do cinema e da arma, da vida e da morte. Experiência do olhar e da luz. Luz essa que deixa seus vestígios sobre a tela, sobre os corpos; luz que *fotografa*, isto é, imprime, à força do contato, o traço de um corpo sobre outro, e nessa impressão a sua própria condição indecível: luz, instrumento de cultura (iluminação, calor) e de barbárie (cegueira, queimadura), de criação e de destruição; pungência que marca, que fere. O que toca – ainda que sob o risco de um juízo – diretamente o poema “Cinema”, assim como toda consideração a respeito das técnicas contemporâneas de apresentação de imagens (ou melhor: técnicas de vindas, de nascimentos, de corpos), de modo que me detenho por mais um instante no pensamento de Paul Virilio em *Guerra e Cinema*:

Originalmente lançada para explodir a cerca de quinhentos metros de altitude, a primeira bomba provocou efetivamente um clarão, um *flash nuclear* de 1/15 000 000 de segundo, clarão do qual a luz se infiltrou em todos os locais, nas residências e até nos porões, deixando sua impressão nas pedras – que tinham sua coloração alterada pela fusão de certos elementos minerais – , mas curiosamente deixando intactas as superfícies protegidas. O mesmo ocorreu com as roupas e os corpos, pois o desenho dos quimonos tatuou a pele das vítimas... Se, segundo seu inventor, Nicéphore Niepce, a fotografia era nada mais do que um método de *gravura através da luz*, “fotogravura” em que os próprios corpos inscrevem seus traços por efeito da própria luminosidade, a arma nuclear é herdeira da câmara escura de Niepce e Daguerre e da câmara

escura do holofote militar. Não é mais uma silhueta que surge ao fundo das câmaras escuras, mas uma sombra, uma sombra que por vezes alcança os porões de Hiroshima. As sombras japonesas não mais se inscrevem, como antes, nas paredes de um “teatro de sombras”, mas sobre a tela, as paredes da cidade (1993, p. 177).

Eis em “Cinema”, novamente (vinte anos antes da bomba de Hiroshima), a ubiquidade dessa sombra já anunciada no surgimento da fotografia, ou ainda antes: anunciada na criação da primeira imagem *anoriginal*, do primeiro corpo que, ainda agora, vem à luz. Essa é a “sombra” que se instaura para ser lida como “morte” ou “extermínio”; mas também “sombra” que, assim como uma “claridade”, em outro deslocamento, outro sentido, pode ser apenas isto que ela é: não a apresentação *de* uma silhueta que por sua vez representa em negativo – tem como referente – o homem, nem a apresentação *de* um significado geral (“sombra”, o contrário da “luz”, da “vida”), e sim tão-somente um corpo – escuro, singular – que vem ao contato. Diante dos nossos olhos, no espaçamento dos olhos. Um corpo que claramente expõe a sua sombra – o que esse corpo é. Não se trata de mistério, nem de relação claro-escuro, diz Nancy no fragmento *Pintura*, de *El sentido del mundo* (2003e, p. 128). Trata-se do limite onde o sentido fica suspenso, e de apresentar “expuesto por igual, compartido, el todo de la presentación visible. Que la cosa viene a la vista, y por ello viene con su sombra, con su cara oculta que se muestra así. Que la vista viene a sí misma, y que también ve esto –que no ve” (NANCY, 2003e, p. 128).

No escuro, na sombra, a vista vem a si mesma e vê que não vê; por isso, na guerra, a projeção da luz é ponto crucial: para que o claro se distinga do escuro; para que se evite o toque, para que se reconheçam as identidades, os uniformes e, assim, os inimigos, suas formas, seus movimentos bem representados. E, se em uma leitura quase catastrófica guerra e cinema são indissociáveis, creio, contudo, que ainda haja neste uma abertura possível: precisamente, pontualmente, o toque, que “es el claro/oscuro de todos los sentidos, y del sentido, absolutamente” (NANCY, 2003e, p. 129). O toque: com a sombra o fecho de luz compõe a coisa que vem à vista, e a própria vista que vem à vista; vista singular que no “Cinema” é plural: é tela, *video*, é corpo; e é também holofote, projetor:

Um cordão de silhuetas
 escapa desses olhos que, afinal,
 são dois carvões pondo figuras pretas
 sobre um muro de cal
 (ALMEIDA, 2002, p. 97).

Os olhos são dois carvões, e as silhuetas, figuras pretas, apenas, sobre um muro branco: a claridade das sombras. As mesmas sombras impressas nas paredes da cidade de Hiroshima pela bomba. “A fusão está feita e a confusão é perfeita, pois nada mais distingue a função da arma da função do olho”, sentencia Paul Virilio, “*a imagem do projétil e o projétil da imagem formam uma mistura*: detecção, aquisição, perseguição e destruição, o projétil é uma imagem, uma ‘assinatura’ sobre uma tela” (1993, p. 180). No entanto, entre a arma e o olho, é na leitura dessa “assinatura” que está toda a pungência – e a abertura da imagem. Da imagem, da sombra que *é*. Pois este é ponto: no contato entre a técnica do cinema e a técnica da guerra, ambas enquanto técnicas de vinda à presença, desarma-se a guerra no momento em que a “assinatura”¹²⁷ sobre a tela (sobre o muro, sobre o corpo) não forma rosto, brasão ou identidade; no momento em que essa assinatura não é para o olhar uma forma, silhueta sobre um fundo, quando a partir dela não se destaca nem a forma do fundo; a guerra é desarmada no momento em que a assinatura é tão somente o cumprimento de um toque, seu afastamento e seu resto, o vestígio de uma passagem, ou o vestígio da passagem de *um*, algum qualquer, luz, som, gosto, perfume, figura, grafia, traço – corpo que ressoa e marca (imprime), que apresenta a ausência de uma identidade formada, de uma forma identificada, de um território, ideal ou significado fechados. Nessa leitura da assinatura talvez esteja a saída – ser saída –, a exposição que é a “natureza” mesma da técnica cinematográfica: a força de uma ação, o movimento para fora – nascimento¹²⁸.

¹²⁷ A “assinatura” pode ser pensada como um paradigma (na leitura de Giorgio Agamben) ou como um exemplo (como o faz Nancy). É aquilo que se retira e, retirado, se apresenta sempre em retirada enquanto aquilo que é, exposição de si.

¹²⁸ Em *Nacer a la presencia*, de *El peso de un pensamiento*, Jean-Luc Nancy, tratando do “Ocidente” e seus desígnios (tratando, portanto, da guerra, em certo sentido), apresenta o seguinte pensamento a respeito da “representação” e do “nascimento”: “Esto es lo propio del pensamiento de la representación: representarse a sí mismo y su afuera, el afuera de su límite. Recortar la forma sobre el fondo, y recortar también una forma del fondo mismo. Desde ese momento, ya nada puede venir, ya nada puede provenir y nacer de fondo alguno. “Sucede de otro modo con el que viene después del sujeto. Con el que sucede a Occidente. Ése viene, no hace más que venir, y la presencia es enteramente para él venida: esto aquí significa,

O que nasce dessa contenda de combate e de amor é, enfim, uma experiência singular, a existência. Em “Cinema”, Guilherme de Almeida inscreve olhos que são olhos intrusos – jamais esperados, são olhos estrangeiros no escuro do cinema – e que ao mesmo tempo sofreram a intrusão de um deus artificial: são “dois sóis” e toda “a vida, a grande vida / que um deus artificial gera e conduz / num mundo branco e preto, e que trepida / nos seus dedos de luz...” (ALMEIDA, 2002, p. 97-98). Com esses olhos, um deus artificial compõe a vida. Um criador que (se) cria no momento de sua exposição (de sua projeção), no momento em que a própria vida – já partindo – trepida nos seus dedos, e no momento em que “uma gente esquisita” (ALMEIDA, 2002, p. 97) gravita em torno de dois olhos. Gravita, isto é, são corpos que se atraem e permanecem juntos, uns com outros, no ponto mais próximo entre eles, ponto esse em que as gravidades se sentem e as diferenças entre os pesos se influenciam; mas igualmente ponto onde esses mesmos corpos se repelem, onde eles inevitavelmente partem para o espaçamento – para que não se choquem, para que um corpo não seja aprisionado no campo gravitacional do outro. Todos são “uma gente esquisita” em “um sistema de estrelas” (ALMEIDA, 2002, p. 97); mas como “gente” é algo plural ou, mais propriamente, como o que há são “gentes”¹²⁹, essas estrelas têm intensidades diferentes: lágrimas, risos, femininos lábios de bombons, homens gordos, bobos, alegres...

E há uma última ambivalência que eu gostaria de comentar. Como dois sóis, esses olhos são exagerados, perderam a proporção “natural” e agora podem ser técnicas de guerra e de cinema, de morte e de vida. Em “Cinema”, o “eu” em dupla obsessão por esses astros pode ter sua postura comparada àquela que vê nas estrelas de cinema a representação

no ya ‘venida’ (participio pasado), sino consiendiendo en una *venida* (acción de venir, llegada)... la presencia es eso que nace, y no deja de nacer. [...]

“No se trata de la forma y el fondo, sino del paso, del pasaje, de la venida en la que nada se distingue, y todo se desliga. Eso que nace no tiene forma y tampoco es el fondo, empero, el que nace. ‘Nacer’ es transformar, transportar y transir todas las determinaciones” (2007b, p. 130).

¹²⁹ Cito Nancy em *El vestigio del arte*, texto de *Las Musas* em que o autor se refere ao homem como “*el que pasa*”, isto é, “Pasa, *es* en el pasaje: cosa que también se llama *existir*. Existir: el ser pasante del ser mismo” (2008, p. 132). E desse modo chega a nem mesmo pensar “o homem”, chega a deixar “o homem” para pensar “as gentes”: “*Las gentes*, palabra-vestigio si las hay, nombre de lo anónimo y lo confuso, nombre *genérico* por excelencia, pero cuyo plural evitaría la generalidad e indicaría más bien el singular en cuanto es siempre plural, y también el singular de los *géneros*, los sexos, las tribus (*gentes*), los pueblos, los géneros de vida, las formas (¿cuántos *géneros* hay en arte, cuántos géneros de géneros?; pero nunca hay arte que no tenga género alguno...), y el singular/plural de las *generaciones* y los *engendramientos*, vale decir, de las sucesiones y los pasajes, las llegadas y las partidas, los saltos, los ritmos” (NANCY, 2008, p. 133).

do ideal de beleza e juventude. Ideal representado também fora das salas escuras, em dimensões variadas, desde a primeira guerra, quando a *pin-up* torna-se o *sex-symbol* por excelência, ocupando o imaginário e os alojamentos dos soldados. Uma *pin-up* exemplar: uma das “últimas estrelas”, segundo Paul Virilio (VIRILIO, 1993, p. 46), Marilyn Monroe.

Conhecida como “Miss Lança-Chamas” (pode-se lembrar dos substantivos compostos criados por Marinetti: mulher-chamas, veículo-relâmpago, coração-motor...), Marilyn ganha 150 dólares por semana e torna-se a *pin-up* mais encontrada nas paredes dos alojamentos. O que faz o poder de Marilyn e suas consortes não é somente a fotogenia ideal de seus corpos, mas o fato de que não sejam divulgadas em sua escala natural. O corpo de Marilyn encontra-se em permanente exílio de suas dimensões imediatas e naturais e parece não estar ligado a nada, ampliável como uma tela gigante e pequeno e dobrável como um pôster ou uma capa de revista (VIRILIO, 1993, p. 46).

E mais adiante:

A publicidade do cinema industrial não se equivocará: se a estrela pode ser chamada de “o corpo” e sua imagem é pintada sobre as bombas e os aviões de caça, este corpo desprovido de dimensões estáveis logo será oferecido “em pedaços” aos espectadores, repetindo ainda mais uma vez a percepção heterogênea do *voyeur* militar. De Jean Harlow a Betty Grable, a atenção será dirigida a um detalhe exageradamente ampliado: as pernas, o olhar, as ancas etc. A exposição cinemática – reveladora de formas exteriores à percepção imediata – renova a dissecação da anatomia antiga (VIRILIO, 1993, p. 47).

A obsessão em “Cinema” pelos olhos exagerados é então comparável à atenção perscrutadora do militar, que por meio das imagens se detém sobre os também exagerados detalhes dos corpos, os detalhes dos campos de batalha. Aqui a contenda do amor e do combate em outro ponto limite.

Susan Buck-Morss igualmente comenta a estrela de cinema. Em seu livro *Dreamworld and Catastrophe*, no qual as utopias de massa no capitalismo e no socialismo são analisadas em suas imbricações, lemos:

Hollywood created a new mass figure, the individualized composite of the “star”. It can be argued that, like Eisenstein’s protoplasmic mass, this new being could only exist in the super-space of the cinema screen. The star, quintessentially female, was a sublime and simulated corporeality. Close-ups of parts of her body – mouth, eyes, legs, heaving breast – filled the screen in monstrous proportions. She was an awesome aesthetic spectacle, like a huge church icon, surrounded by symbolic clutter of the objects of conspicuous consumption. The Hollywood star, with a new, nonethnic name, with rhinoplastic surgery on the nose and orthodontic surgery on the teeth, fulfilled her mass function by obliterating the idiosyncratic irregularities of the natural body. The star was a product for mass consumption whose multiplying image guaranteed the infinite reproduction of the same. [...] If the Soviet screen provided a prosthetic experience of the collective power, the Hollywood screen provided a prosthetic experience of collective desire (2000, p. 148).

Também nesse caso a guerra se apresenta no cinema pela recusa das idiosincrasias do “corpo natural”. Para Susan Buck-Morss, tanto no cinema hollywoodiano quanto no soviético, a estrela surge como uma infinita reprodução do mesmo – em fragmentos, pedaços destacados e em proporções monstruosas. Contudo, é impossível evitar o contato; pois esses corpos estelares (pintas, olhos, bocas, pernas, e os sóis, os buracos-negros, os planetas, as galáxias, as poeiras, todas as luzes, as sombras) são criações, nascimentos, intrusões, entranhamentos, extranhamentos, existências. Existem na tela de cinema, certamente, assim como fazem existir a própria tela, e os olhos, e todos os sentidos que reverberam no corpo para além do olhar do “eu” (onde o sentido sensível do olhar toca os demais sentidos sensíveis e, com isso, pontualmente, os sentidos sensatos que vêm, que partem). Com esses

corpos (em cada fragmento) se dá um *espetáculo estético incrível*¹³⁰, não único, total ou massificado, mas singular em cada ocorrência que, mesmo se nomeada, permanece repetível, multiplicável, ou seja, mantém-se plural – como um nome próprio. E é desse modo, nesse contato, que semelhante espetáculo transita: *estético, estésico*.

É onde a guerra se desarma, para que a morte não signifique extermínio. É quando o fechamento dos sentidos se desfaz em abertura (e quando o catastrofismo perde força e cede lugar a outro pensamento), e o risco de aniquilação se transforma em risco de vida, isto é, se transforma na vida que é colocada em jogo, feita possível por amor e combate, *exposta*. E é quando “Cinema” assina a aceitação e a recusa que ele é, imagem com imagem: sombras.

Essas sombras são cinemas, fotografias, quadros, telas, peles; vidas, vindas, partidas, pontuações – pungências de sentidos, de espaços e de tempos, de corpos com corpos, em contenda.

¹³⁰ Volto a Susan Buck-Morss em *Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado*. Como vimos, para a autora, do sentido etimológico do “estético”, da palavra grega *aistitikos*, “perceptivo através do tato”, resulta que “O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material”. E ainda: “Os terminais de todos os sentidos [...] localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14). Mas é preciso guardar as nuances: o “contato” em Susan Buck-Morss parece ser menos “radical” do que aquele proposto por Nancy, na medida em que a autora pensa em “mediação” entre o interior e o exterior, ou seja, na medida em que a indiscernibilidade dos limites do corpo ficaria situada nessa fronteira imprecisa, talvez sempre diferida, mas ainda tributária, parece, de um corpo presente em si mesmo, interior diante do exterior.

Estrelas, esquerdas

As idiossincrasias do momento histórico, do próprio veículo, dos sujeitos (ou de suas máscaras) retratados – tudo isso, operando anautonomamente, em contrariedade, acentua no jornal *Dom Casmurro* a latência do seu caráter “mariposa”, ambivalente, esplendoroso e larval, preciso e informe, promissor e bárbaro, celebratório e denunciante, estésico e anestésico. As imagens são estrelas claras/escuras. São a morte operando em plena vida. A promessa que se cumpre em fidelidade e traição.

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 exposição¹³¹. Em um contexto histórico agravado pela crise de 1929¹³² 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 Tarsila¹³³. Um primeiro efeito pode ser visto em 1932. Já em São Paulo, Osório César publica *Onde o proletariado dirige...* (Figura 24), livro de impressões sobre a viagem à União Soviética¹³⁴,

¹³¹ O itinerário pode ser em parte acompanhado – Berlim, Leningrado, Odessa – 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 para isso na edição *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (2001), organizada por Aracy Amaral para a Coleção Correspondência de Mário de Andrade. E também em *Tarsila, sua obra e seu tempo* (2003), Aracy Amaral apresenta cartas da artista.

¹³² 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.

¹³³ Exemplo imediato que os dois trabalhos de Aracy Amaral, acima citados (2001, 2003), fornecem com relação às implicações sobre a vida da pintora: 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.

¹³⁴ 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 arrebata-se com a figura de Hitler, é bom lembrar que a profissão de fê 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

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.



Figura 24: “Onde o proletariado dirige...”, livro de Osório César com capa de Tarsila do Amaral, 1932.

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 os 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 mexicano David Alfaro Siqueiros, de passagem por São Paulo, faz sua

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).

palestra para grande público, tendo sido este, segundo Aracy Amaral, “o acontecimento do CAM” (2003, p. 364)¹³⁵. 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 25) e *Segunda Classe*. Creio que *Operários* merece uma leitura um pouco mais detida, a fim de que ressoe com as imagens de *Dom Casmurro* (e sem desconsiderarmos a – dispendiosa – passagem pelo trabalho de Andy Warhol e tudo o que foi apresentado com Agamben, Didi-Huberman, Nancy, Bataille, Blanchot, Luis Juan Guerrero, Élie Faure, etc.).



Figura 25: *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

¹³⁵ Salienta Raúl Antelo: “É curioso constatar, porém, como a ingenuidade com que se vivia o processo soviético era aliada de um afã propagandístico de outras áreas marginais da cultura moderna. Cabe então relacionar a viagem de Osório César e Tarsila com o ‘Mês dos Loucos e das Crianças’, que o Clube de Artistas Modernos de São Paulo promoveu em outubro de 1933. De realização incerta, pouco se sabe do festival. De fato, as conferências de Pacheco e Silva, Durval Marcondes, Pedro de Alcântara e Osório César entre os psiquiatras; Tarsila, Mário Pedrosa, Caio Prado Jr. e Jorge Amado entre os intelectuais. Tarsila e Osório César seriam ainda promotores de uma revista característica do período de perplexidade ideológica: *Súmula*, uma *Seleções* pró-soviética” (1984, p. 121).

tela pelas *forças*¹³⁶ 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 pintura¹³⁷, denominado de maneira significativa *A gênese de Operários, de Tarsila* (2006). 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 26), e *Dia Internacional da Mulher Trabalhadora*, de V. Kulaguina, com a data de 1930 (Figura 27). Cito Aracy Amaral:

Indo de Paris para Moscou via Berlim, em abril de 1931, a pintora visita, na capital alemã, exposições, frequenta 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

¹³⁶ 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).

¹³⁷ Comentários da autora sobre o assunto também estão em *Tarsila, sua obra e seu tempo* (2003).

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).

Pois vejamos as imagens¹³⁸:

¹³⁸ As figuras são reproduzidas a partir do próprio livro de Aracy Amaral (2006, p. 59/61, respectivamente).



Figura 26: *Proletarierinnen* (Operárias), Hans Baluschek, 1900 (Märkisches Museum, Berlim).



Figura 27: *Dia Internacional da Mulher Trabalhadora*, V. Kulaguina, 1930 (litografia, 107x71cm, Museu Central Estatal da História Contemporânea da Rússia)

Para além desses dois nomes, ao menos o trabalho de El Lissitzky também poderia ser lembrado¹³⁹. 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* 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 (de maneira problemática, sem dúvida) à estética soviética¹⁴⁰. Visão premonitória e, neste sentido, ancestral; pois a composição de Tarsila pode operar a partir da mesma basculação entre vida e morte, tal como na leitura das imagens de *Dom Casmurro*. Ou seja: *Operários* apresenta, sim, sua própria condição de nascimento da arte, de túmulo, de mascaramento, de retrato, de *existência*, condição contemporânea, assim, das mais antigas inscrições rupestres de que temos notícia; entretanto, o quadro não deixa de apontar, ao mesmo tempo, a marca do risco de extermínio que acompanha toda visão aurática das imagens, seja ela a das estrelas-guia, seja a dos grandes líderes totalitários.

Quero dizer: as cabeças empilhadas de Tarsila manifestam não só uma potência do “otimismo socialista”, mas igualmente uma potência de qualquer outra 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” com “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 marcham

¹³⁹ Novamente, agradeço a Raúl Antelo a indicação.

¹⁴⁰ Em *Tarsila, sua obra e seu tempo*, a autora também trata disso, sob 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).

sobre cabeças (Figura 28), e as outras cabeças que, anônimas, se acumulam sobre a terra (Figura 29), e as luzes das propagandas-cartazes (Figura 30), inegavelmente tão próximas das sombras do lugar “onde o proletariado dirige...” (Figura 24): o brilho das estrelas, das bombas.

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

DOM CASMURRO

Director: BRICIO DE ABREU
Redator Chefe: MARQUES REBELLO

A CONFESSAO ERA GERAL
Machado de Assis — DOM CASMURRO — Pág. 513

500 rs. GRANDE HEBDOMADARIO BRASILEIRO 500 Rs.

Deus Dassy
de Souza, Castro de Paula,
DORMONDE
LULLINE,
TRIO RAY
LES SOEURS ROYER
GALETT FRADAY

St. Clair and Day
YONA GLORY

ATLANTICO

Nós
A nossa participação em New York

Em dezembro 27 de 48 de 1938... (text continues with political commentary on the situation in New York and the role of the press)

DEPOIMENTO
LITZ BARBORA

Com um delírio maravilhoso, a cidade se preparava de receber que foi uma das suas vezes mais gloriosas... (text continues with a report on the trial of Barbra Litke)

DE ROMAIN ROLLAND
"Não é o que eu sei escrever — é a vida",
A MULTIDÃO
"Eu escrevo e é o mundo" — Corneille,
FERREO RIBHEIRO DE CAMPOS
Em certas manhas, porque um momento de luz, tanta verdade, pedras de interferência... (text continues with literary criticism)

UMA HOMENAGEM
No caso de escritor André Malraux... (text continues with a tribute to Malraux)

"DEMAIS OS LERDOS DO CAMPO"
"O mundo seria empobrecido se os [sic] não fossem homens!"

ITEM
"Um nome casualmente para ser para este mundo... (text continues with a list of names)

PLATEIA
"Fada linda, muitas vezes, se resume numa... (text continues with a critique of theater)

QUERIDA
A propósito de meu último "Espetáculo... (text continues with a critique of theater)

OS FERROS
"Um nome antigo: Agostinho... (text continues with a critique of theater)

Marques Rebello






Figura 28: “Botas sobre cabeças” (DOM CASMURRO, 15 out. 1938, ano 2, n. 72, capa).



Nós
A França e a Alemanha

A vitória para a França nos assuntos de guerra e de paz, a vitória para a Alemanha nos assuntos de guerra e de paz, a vitória para a França nos assuntos de guerra e de paz, a vitória para a Alemanha nos assuntos de guerra e de paz...



Quando, então, o Brasil (1918), o Brasil de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então...

DEPOIMENTO DE MARQUES REBELLO

TERÇA-FEIRA - O Brasil de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então...
QUARTA-FEIRA - O Brasil de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então...
QUINTA-FEIRA - O Brasil de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então, a Alemanha de então...



Figura 29: “Cabeças se acumulam” (DOM CASMURRO, 17 set. 1938, ano 2, n. 68, capa).

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, profanatória, de abertura das imagens. 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*¹⁴¹,

¹⁴¹ 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-

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).

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).



Figura 30: Propaganda da Light
(DOM CASMURRO, 09 set. 1937, ano 1, n. 18, p. 06).

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 cactus.

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, 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.

Entre os remédios caseiros encontrava-se infalivelmente Eurythmine Déthan.

Na toilette de minha mãe viam-se invariavelmente um potinho de Crème 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 Vitry. Tudo respirava a França. Nossos vestidos caseiros e os de passeio eram de tecidos franceses e os laços de fita que nos ornavam a cabeça eram também franceses.

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).

Nas edições do *Dom Casmurro*, em termos de anestesia e contato essa disjunção pode ser articulada. E talvez a celebração encantada *ou* o total repúdio dos dispositivos somente possa prosseguir diante de um horizonte em que a “condição anestésica” é esvaziada de sua potência, ou melhor, diante de um horizonte que sequestra a possibilidade de esvaziamento dos dispositivos que há em uma *estética anestésica*, uma *an-estética*. Os usos e as leituras são imprevisíveis; e indomesticáveis e singulares são, de fato, os sentidos para cada leitor – cada corpo que (se) anestesia, (se) apaixona, (se) angustia (nós mesmos somos a droga mais terrível, que tomamos quando estamos sós, disse Benjamin). O que contrapõe esse horizonte que se estende, à direita e à esquerda, como falsidade *ou* verdade, como espetáculo.

Não há segredo. Um jornal “de esquerda” empenha-se “como poucos na defesa de iniciativas getulistas” (ANTELO, 1984, p. 89) e no estímulo ao capital cinematográfico; e o risco de extermínio e a necessidade de defesa são indissociáveis das promessas de liberdade (Figuras 31 e 32), dos ideais – de verdade, sujeito, nação, revolução –, das luzes do estrelato. Lembro-me agora da seguinte passagem de Susan Buck-Morss:

[...] 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).

HÁ UMA VIAGEM
da qual não se volta nunca...



Se o Sr. viaja constantemente, por necessidade de negócios, o Sr. está em optimas condições para pensar na grande viagem que todos nós devemos fazer um dia, e da qual nunca mais se volta...

Agora, quando o Sr. embarca, naturalmente toda a sua vida de família, todos os gastos correm o rythmo normal. Mas imagine o que succederá si o Sr. partir, de repente, para a ultima viagem, sem deixar os recursos necessarios á subsistencia da família... Quem pagará a casa? As roupas? Os alimentos? A escola e os livros de seus filhos? A luz e o gas? A farmacia e o medico? Si o Sr. não é rico, porque não applica uma parcela de seus ganhos num Seguro de Vida, capaz de manter sua esposa livre de dificuldades financieras, na eventualidade de seu desaparecimento? Converse com um Agente da "Sul America". Exponha francamente suas possibilidades, e o Agente lhe mostrará um plano de seguro que se adapte ás suas disponibilidades e exigencias. Peça hoje mesmo — sem compromisso — o folheto explicativo sobre Seguro de Vida.

Sul America
Companhia Nacional de Seguros de Vida
Fundada em 1898

A SUL AMERICA
Calle Postal 913 — Rio

FIRME
como a Fide de Seguros


Desejo receber — sem qualquer compromisso de minha parte — o folheto explicativo sobre "Seguro de Vida".

6 - 7777 -

Nome _____
Rua _____
Cidade _____ Est. _____

Figura 31: “Há uma viagem da qual não se volta nunca...”, Sul América Seguros (DOM CASMURRO, 20 maio 1939, ano 3, n. 101-102, p. 14).

SOB AS RODAS DE UM CAMINHÃO...



1.948 desastres e 2.433 vítimas!

Eis as cifras oficiais de accidentes do Trafego, no Distrito Federal, em 1938

Previna-se contra as consequências destes accidentes com uma apólice de "Acidentes-Pessoais" da

Sul-America Terrestres, Maritimos e Accidentes

Em seu genero a maior Companhia Nacional de Seguros
SEDE: RIO DE JANEIRO - RUA BUENOS AYRES 29-37 TELEFONE 23-2107

Figura 32: “Sob as rodas de um caminhão...”, Sul América Seguros (DOM CASMURRO, 20 maio 1939, ano 3, n. 101-102, p. 12).

Por uma tática anestesiante: este último anúncio (Figura 33) pode reverberar com tais palavras. E pode reverberar com a imagem daquelas botas sobre cabeças (Figura 28). E reverberar, reverberar, reverberar... e silenciar: agora, este vazio gigante, potente.

**DESTE HOMEM
DEPENDEM**

**centenas
de operários
e milhares
de contos...**

As grandes empresas são como as grandes máquinas, feitas de muitas peças e engrenagens. Quando tudo está bem, tudo vai bem... Acontece, porém, uma quebra, um defeito qualquer, e a máquina inteira se imobiliza, causando perdas e prejuízos...

Se o Sr. tem o seu nome ligado a uma grande organização industrial, e se essa organização depende de seu crédito, de seus conhecimentos técnicos, ou de seu tino administrativo, pense no que poderá suceder a seus sócios, credores e herdeiros, se o Sr. desaparecer de repente... Pense no mundo de dificuldades que surgirão para seus sucessores — herdeiros ou sócios — se estes decidirem liquidar a firma. Porque não recorre à proteção que lhe dá um Seguro Commercial, feito na "Sul América"?... Procure conhecer as vantagens e facilidades que o Seguro Commercial lhe oferece. Para ganhar tempo, preencha este coupon e receberá — gratis e sem qualquer compromisso — o útil folheto "Seguro Commercial".

FIRME
Sua Firma
Sul América

O SEGURO COMMERCIAL REPRESENTA, AO FALLECER UM SOCIO:

PARA A FIRMA, uma garantia de solvencia, um factor de prestigio e credito contra pressão de credores e retahamento de bancos.

PARA OS HERDEIROS, um meio de facilitar o rápido reembolso de seus interesses, sem discussões e litígios.

PARA OS SOCIOS, uma proteção contra a eventual paralysação dos negocios e uma garantia de valor pessoal.

PARA OS CREDITORES, um factor de confiança quanto aos ramos futuros da firma à qual devem seus creditos.

TODAS AS INFORMAÇÕES, que o Sr. desejar, serão-lhe dadas — gratis e sem qualquer compromisso — sem o fallado "Seguro Commercial". Basta preencher este coupon:

A SUL AMERICA
Calle 912 — Rio de Janeiro

Sul America
Companhia Nacional de Seguros de Vida
Fundada em 1898

7-8888-
Firma _____
Rua _____
Cidade _____ Estado _____

Figura 33: “Deste homem dependem centenas de operários e milhares de contos...”, Sul América Seguros¹⁴² (DOM CASMURRO, 17 jun. 1939, ano 3, n. 106, p. 9).

¹⁴² Das figuras da Sul América Seguros à – sentenciosa – 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 *accessória* [...]. 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 depender 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).

Qual roteiro?

Imagens com imagens... Giorgio Agamben nos mostra em *O cinema de Guy Debord* que o caráter mais próprio do cinema é a montagem. E que as “condições de possibilidade” da montagem são a repetição e o corte (ou “paragem”). Pois bem, saber operar o sistema dessas condições da montagem é poder se posicionar diante da técnica cinematográfica, em suas construções de sentido, em sua abertura para um caráter político e em suas possibilidades de anestesia e contato. Como diz Agamben, o cinema de Debord, assim como o de Godard de *Histoire(s) du cinéma*, soube mostrar a repetição e o corte enquanto tais, de modo que, conseqüentemente, as próprias imagens “criadas” passavam antes por uma “descrição”, ou melhor, as imagens passavam por um deslocamento e se constituíam por meio de uma desconstrução construtiva, o que desativava seu caráter narrativo e as expunha enquanto um “puro meio”, imagens que não são mais “imagens de”, mas imagens “sem-imagem”. Nesse sentido, podemos dizer que Debord e Godard, valendo-se do que é mais próprio da técnica do cinema, profanaram o cinema enquanto dispositivo discursivo de apropriação, enquanto fantasmagoria de massa e indústria, movendo uma diferença e a valorização do choque como do contato, diferença esta em que, segundo Agamben, “se articulam toda a ética e toda a política do cinema” (s/d).

Em sua análise do fichário que Guilherme de Almeida mantinha com informações dos astros e das estrelas de Hollywood¹⁴³, Cláudia Rio Doce afirma que o corte e a repetição que ali aparecem operam um resultado distinto. Se cada ficha é um fotograma, um *frame*, ou ao menos traz solta a possível legenda de uma imagem ausente, como diz a autora, a sucessão dos *frames*, contudo, revela do poeta a inclinação “ordeira”, deslumbrada, disposta à reprodução do mesmo, e assim a seguinte neutralização do que poderia ser um desvio da narrativa hollywoodiana e o fortalecimento de uma montagem crítica. As fichas, desse modo,

¹⁴³ “O que convencionei chamar de *Dicionário de Cinema* é, na verdade, um fichário pessoal que Guilherme de Almeida mantinha sobre os artistas da tela. Este fichário ainda é conservado na sua casa, em São Paulo, que tornou-se museu. Deve contar com aproximadamente 500 fichas pequenas, de cor salmão, datilografadas. [...] Em geral, nas fichas, temos dados sobre a vida pessoal e lista de filmes de atores e atrizes de diversas nacionalidades, mas que tiveram, pelo menos, alguma passagem por Hollywood” (RIO DOCE, 2002, p. 61-62).

São poemas-vida que se tornaram brasas mortas pois o que há em todas as obras a que o *Dicionário* nos remete [o *Livro das Passagens*, de Benjamin, o *Dicionário de Bolso*, de Oswald, a *Antologia de Sponn River*, de Edgar Lee Masters], mas que está ausente nele, é o aspecto crítico, seja de forma direta, mais velada ou irônica. É o consenso com os periódicos dirigidos para os fãs, que eram fonte para o fichário, é a adesão incondicional com todo o tipo de informação, e a indistinção entre elas, que faz Guilherme de Almeida passar de produtor, ser individualizado, a consumidor, integrante anônimo da massa. No entanto, os próprios mitos colecionados no *Dicionário* explicitam a sua condição de mercadoria na era da imagem massificada. [...] Com algum distanciamento, acabam por produzir um efeito cômico muito semelhante a um recurso antropofágico. Com efeito, a seção *Brasiliana*, presente na *Revista de Antropofagia*, reunia trechos de notícias de jornais, discursos, anúncios e só por terem sido retirados de seus contextos originais e reproduzidos ali, se constituíam como crítica ou denúncia da banalidade cultivada, de uma forma geral (RIO DOCE, 2002, p. 77-78).

Guilherme de Almeida novamente sobressai encantado, envolto por redomas e ambientes familiares, realizando em seu *Dicionário de Cinema*, segundo Cláudia Rio Doce, e a despeito da semelhança com os procedimentos antropofágicos, uma leitura “apenas ilustrativa”, que “faz retornar os elementos sem abrir-lhes novas perspectivas” (2002, p. 186). Assim, ele seguiria diferente do seu antigo parceiro Oswald de Andrade, que, após a composição de suas primeiras peças conjuntas, redigidas por eles em francês, na época da revista *O Pirralho* (1911-1918), resolveu por um outro rumo, avesso, na lida com o cinema. Penso no Oswald dos roteiros analisados por Cláudia Rio Doce, *Perigo Negro*, de 1938, e *A Sombra Amarela*, um argumento de 1942; mas não só, e antes me detenho em dois poemas que, se dão força à técnica cinematográfica (enquanto tema ou cenário, enquanto imaginário da modernidade), ao mesmo tempo o fazem de modo muito diverso se comparados ao “Cinema” de Guilherme de Almeida. De fato, em 1925, em sua poesia *Pau Brasil*, o contato de Oswald com o cinema parece ser imediatamente outro. O dispositivo exerce um chamamento que passa não pelo olhar, mas, digamos, pela ponta dos dedos:

Linha no escuro

É fita de risada
A criançada hurla como o vento
Mas os cotovelos se encontram
Se acotovelam e se apalpm

Mãos descem na calada da lua quadrângula
Enquanto a orquestra cavalos e letreiro galopam

Entre saias uma lixa humana se arredonda
Mas quando amanhece
A mulher qualquer
Desaparece
(ANDRADE, 2000, p. 119).

A “aura”, aqui, não tem cabimento algum. Não reveste nem o gênio do poeta, nem a própria técnica do cinema, nem a mulher. Aliás, mulher que, na verdade, está de certa maneira nomeada: é mulher *qualquer*, imprópria para um nome ou para “namoros lícitos” – como queria Luiz Dantas que fosse o local do “Cinema” –, dada propriamente ao anonimato, ao desaparecimento. Neste caso, sua singularidade não pode ser vista, mas apenas sentida, tateada em seu corpo, apalpada em sua aspereza humana na duração de um acontecimento, durante este evento irreproduzível que, no entanto, coincide com a exibição de um filme, uma “fita de risada”, exibição esta que é plural, desde sempre repetível.

Este corpo profanado e baixo a seu modo faz frente a qualquer pretensão generalizadora, a toda leitura da massificação dos comportamentos arrematada pela indústria cultural. Faz frente a isso porque tem densidade e não tem respeito, não se deixa conduzir pelo dispositivo; porque não nos encara, não impõe de frente o olhar e sua autoridade – ele está ao lado, com o outro corpo que o toca e que o faz disponível para constituir deste modo, tão próximo quanto qualquer um, a distância e a alteridade; e porque, ainda assim, essa sua diferença se baseia também na indiferença que esse mesmo corpo gera: um uso negligente. Se é ao amanhecer que os amantes se despedem ou, exaustos, adormecem, se é pela manhã que eles somem das vistas um do outro, aqui não é este o caso. Aqui o tempo é outro: bem mais curto e rápido do que a noite, ou é uma noite à luz do dia, uma exceção; é a entrega íntima, mais uma vez cumprida em um ambiente destinado ao coletivo, que não se dá por inteiro e até a exaustão, mas, efetivamente, em poucos pedaços – cotovelos, mãos, uma linha no escuro, tudo iluminado por uma “lua

quadrângula”. Uma experiência fragmentária, resumida ao relato do elementar. Mas, em todo caso, é preciso salientar, não há encantamento. Sobressai no poema de Oswald um cinema que é menos filme, um lugar que é nada templo. Sobressai o espaço do imprevisto, do indomesticável; o inusitado de situações além do dispositivo e essa distração, quando um espectador é tocado pelo que está ao lado; o que abre uma lacuna na narrativa (uma falha na liturgia), permitindo, posteriormente, a esse mesmo espectador a realização de uma nova leitura, uma nova montagem – um novo filme, diferente do filme de todos os demais – sustentada em memória, esquecimento e imaginação. E em erotismo, por mais baixo, vulgar e sexista, até, que este seja.

Ainda em *Pau Brasil* a presença dos dispositivos se manifesta em outro tom, deixando à mostra a *superficialidade* de certos elementos da modernidade – superficialidade que é o espaço mesmo do contato. Um desses elementos, a atriz, que se presta a papéis vários. Isto é: em uma espécie de corte e repetição, sua imagem aparece retirada do contexto de origem, fora das telas e dos cartazes; em algumas situações, pode ser apenas uma voz no rádio, em outras um sorriso que brilha, não na estreia de uma nova película e sim no lançamento de um outro produto, mais um produto qualquer. E há situações, ainda, em que ela surge na forma de outra presença, *pontual*, um outro “pedaço” seu, como a seguir. Se este poema funcionasse como mais um *frame* de um fichário de astros e estrelas, é possível imaginar que seria o *frame* de uma fita de risada, com uma atriz cheia de “brasilidade”. E não obstante, apesar do apelo irônico, Oswald se mantém ainda próximo ao trabalho desses elementos da modernidade que consensualmente conferem ao poema – e, por extensão, ao poeta – alguma legitimidade “moderna” ou “modernista”:

Reclame

Fala a graciosa atriz
Margarida Perna Grossa

Linda cor – que admirável loção
Considero Linda cor o complemento
Da toailete feminina da mulher
Pelo seu perfume agradável
E como tônico do cabelo garçone
Se entendam todas com Seu Fagundes
Único depositário
Nos E.U. do Brasil
(ANDRADE, 2000, p. 123).

A apropriação dos novos dispositivos é nada ingênua, um tanto enviesada, e o corte (do verso, da imagem) traz consigo, ao final, um ruído, um deslocamento que não cumpre com as expectativas publicitárias consensuais. Mas me detenho no detalhe da graciosa atriz, sua perna, que é em nada idealizada – como poderiam ser seus olhos. Sua perna, chamada a fazer parte do nome, parece cobrir todo o plano. Em outras palavras: é peso demais para uma flor, e ao ocupar o próprio lugar do sobrenome da mulher, esse “pedaço” se agiganta e reduz a Margarida à singularidade sem dúvida irônica de sua Perna Grossa, ampliada como se em uma grande tela, ou como se em um reclame, de fato, um anúncio, mas de modo que as qualidades “pessoais”, totalmente sem brilho ou equilíbrio, tão grossas quanto grosseiras, se mantêm em um jogo de correspondências que não valoriza e sim compromete o produto em questão. Entretanto, ao mesmo tempo, essa atriz que adquire a dimensão desmesurada do seu próprio pedaço de corpo não corresponde à seriedade do *voyeur* militar que a perscrutasse e nem ao puro estímulo de um ícone importado, rodeado de um amontoado de objetos simbólicos de consumo. O apelo, o “encanto” que há, se dá em função de como os dispositivos estrangeiros podem ser apropriados no processo de definição da modernidade brasileira. Nesse sentido, segue um outro tom, a seu modo também celebratório das técnicas modernas, e talvez não tão distante do espírito que animava *Klaxon*. Diz o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã*:

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tiques de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte (ANDRADE *apud* TELES, 1973, p. 206).

Agora, sobre os roteiros de Oswald, é importante salientar que eles pertencem à sua fase dita comunista, anunciada abertamente desde pelo menos 1931, com a criação do jornal *O Homem do Povo*, em parceria com sua mulher à época, Patrícia Galvão, a Pagu. Desse modo, o relevo dado aos dispositivos – no caso, o cinema – passa necessariamente pelo cumprimento de uma função sócioeducativa. E, para isso, o poeta optou por uma orientação avessa aos padrões burgueses e hollywoodianos;

mais precisamente, optou pelo exercício da montagem dialética, que, como chama a atenção Cláudia Rio Doce, baseada na leitura de *Montagem 1938*, de Eisenstein, “obriga o espectador a criar” (2002, p. 180). É nesse ponto, então, que a celebração do cinema e, de maneira mais geral, dos dispositivos modernos diverge entre Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade. Os dois pólos da ambivalência. Se o primeiro se mantém deslumbrado e “doméstico” diante do espetáculo da modernidade, o segundo caminha para uma postura “mais crítica”, desencantada. Para este, neste ponto, o elogio do cinema passa a ser possível somente no âmbito de um projeto “revolucionário”, ou seja, como ferramenta do trabalho coletivo contra a alienação do capitalismo¹⁴⁴. Tratando de *Perigo Negro* e *A Sombra Amarela*, ambos extraídos do romance *Marco Zero* e publicados na *Revista do Brasil*, do Rio de Janeiro, Cláudia Rio Doce afirma em *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros: cinema e modernismo*:

Oswald de Andrade, nos seus dois roteiros, procura explicitar os mecanismos de alienação promovendo uma discussão dentro de outro mecanismo, o cinema, aproveitando-se de seu fundamento imediato como técnica de produção para difusão de massa, ou seja, seu caráter coletivo, para estabelecê-lo na práxis política. Desta maneira, Oswald utiliza outro aspecto

¹⁴⁴ Embora devamos questionar se essa *função política*, se o *estar a serviço de*, dado a *priori*, pode realmente ser entendido como propriamente “revolucionário”. Penso nas considerações de Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, sobre a articulação entre estética e política (assim como a questão “da técnica”, tais considerações mereceriam aqui uma atenção muito maior, mas, se assim feito, creio que consequentemente se desdobrariam sobre a maneira de estruturar toda a dissertação). Para ele, existe na base da política “uma ‘estética’ que não tem nada a ver com a ‘estetização da política’ própria à ‘era das massas’, de que fala Benjamin” (2005, p. 16). “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das ‘práticas estéticas’, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (2005, p. 16-17). Enfim, para Rancière, a questão das artes passa antes por uma condição estética e política em que se dá uma partilha do sensível que fixa “ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (2005, p. 15). E diante disso, “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base” (2005, p. 26).

do espetáculo popular, que defende, o educativo, através do qual o futebol [tema central em *Perigo Negro*, enquanto negro é o personagem central de *A Sombra Amarela*] se transforma em um teatro de estádio, capaz de participar nos debates do homem (2002, p. 179-180).

E em *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela* (RIO DOCE, 1996, p. 92-93):

[...] Oswald de Andrade tem uma atitude contrária a [sic] de Guilherme de Almeida. Os roteiros deste procuram mitificar a figura do artista ao passo que Oswald de Andrade ensaia, a partir da lógica reprodutiva da nova linguagem, a possibilidade de personagens coletivas ou caleidoscópicas.

A opção de Oswald contraposta à de Guilherme de Almeida e situada já ao final da década de trinta parece guardar poucas perspectivas otimistas, como acentua Cláudia Rio Doce, preocupando-se mais em “desmistificar os símbolos que seriam nocivos à sociedade: o futebol, a religião, os heróis” (1996, p. 92)¹⁴⁵. Com o que podemos

¹⁴⁵ “Dessa maneira, ainda em oposição aos roteiros de Guilherme de Almeida, o mundo apresentado por Oswald de Andrade requer uma transformação radical, conservando o espírito revolucionário com o qual as vanguardas procuravam, através das montagens, provocar no público um sentimento de necessidade de transformação da práxis vital” (RIO DOCE, 1996, p. 13). Seria preciso mostrar como esta análise se sustenta a partir dos próprios roteiros, para a sua confirmação. Mas, no caso de *Perigo Negro*, isso exigiria anexos (que prefiro não utilizar) ou citações muitíssimo longas. Em todo caso, cito o argumento de *A Sombra Amarela*, dedicado a Orson Welles, onde podemos notar os fragmentos de naturezas heterogêneas, as “sucessões rápidas e cambiantes” que evidenciam as contradições dos sujeitos coletivos, e “cuja investigação leva a deduzir o sentido do todo que se coloca como necessidade de transformação” (RIO DOCE, 1996, p. 94): “1ª parte. 1932 – Revolução paulista. Na capital. A gare da *Sorocabana*, pela manhã. Chegada de um comboio fúnebre. Uma família, pai, filha e menina, centraliza um grupo de curiosos. Veio buscar o corpo do Tenente Pancrácio. O major Dinamérico Klag aparece e diz que o Tenente Pancrácio, que o rádio anunciou ter sido morto na frente Sul, é seu filho. Breve disputa em torno do herói. O tenente *colored* Lírio do Brasil apazigua. É o chefe de uma organização de guerra de pretos. Está ali na gare, com alguns negros, à espera do corpo do Cabo Chiba, promovido por ato de bravura, no campo de batalha onde caiu. Aparece o comboio recoberto pela bandeira paulista. A família, diante da realidade que lhe é desfavorável, protesta aos gritos contra a revolução que lhe levou o único arrimo. O Major acompanha compungido, enquanto Lírio do Brasil discursa ante o ataúde do Cabo Chiba. Um japonês assiste à cena calado.

“2ª parte. Escritório de advocacia de Lírio do Brasil, anos atrás. Ele chefia a luta econômica do caboclo contra o amarelo. O velho Elesbão aparece à janela e conta que os japoneses lhe tomaram a terra. Aparecem o preto Tomé e o militante Leonardo. Narrativa da fuga de ambos em meio da indignação dos japoneses contra o Chiba. O preto Chiba agarrou uma japonesa na estrada. O marido surgiu num burro, armado de foice. O burro empacou. O preto desceu a lenha no japonês,

encarar os roteiros “engajados” de Oswald nos termos de denúncia e combate ao risco de anestesia movido pelo capital e, no caso da indústria cinematográfica, pelos filmes hollywoodianos, sempre os mesmos em seu “convencionalismo alienante”. Claro que aqui está em jogo, novamente, uma projeção que traz o seu próprio risco, na medida em que pressupõe comportamentos de massa e não considera o imprevisto de leituras, de singularidades. Em outras palavras: trata-se de um ideal libertário que pode se sustentar em bases igualmente autoritárias, com o que essa postura dita “mais crítica” poderia também

no burro, na mulher. Os amarelos reuniram-se e prenderam o preto. Os jagunços do fazendeiro Jango conseguiram libertá-lo. Tomé, num canto, recorda o namoro sem consequências que teve com a mulher do patrão japonês, de quem se despediu depois do caso do Chiba.

“3ª parte. Salão de honra do Clube dos Pretos Cívicos de São Paulo. Preparativos de festa. Vencida a revolução, Lírio do Brasil torna-se o presidente dessa sociedade recreativa. Prepara-se a inauguração do retrato do Cabo Chiba. O Dr. Pedralva, advogado da sociedade, que perdeu uma orelha na revolução, conta como foi a morte do Chiba na guerra paulista. Durante a retirada, uma noite, ele foi bater, embriagado, à porta de um casebre onde dormia um casal de caboclos. Serviram-lhe pinga e café. Aproveitando a ausência do marido, que fora ver uns cachorros que latiam lá fora, o preto agarrou a cabocla, derrubando a lamparina. O marido voltou e passou-lhe a faca no escuro. Surpresa dos sócios. Mas o líder Lírio do Brasil insiste em inaugurar o retrato. Se o Capitão teve motivos para promovê-lo, é necessário continuar a consagração. Aquela noite espera-se a visita de Marion Anderson ao Clube. É preciso apresentar às massas um herói de cor. Será o Chiba. Ele foi o preto acuado no amor, acuado na vida, o preto da pinga e do chicote. Ele é bem o símbolo da raça perseguida que se defende.

“4ª parte. Boteco de pretos no centro de São Paulo, à tarde. Lírio do Brasil decaiu. Fecharam o Clube Cívico e prenderam-no depois de um festival em honra do poeta dos escravos Castro Alves. Ele estava organizando a luta dos negros contra o fascismo. É agora pequeno funcionário encarregado de entregar avisos de imposto nos bairros longínquos. Procura ainda propagar entre os pretos, que bebem, as suas ideias. Um deles responde: – ‘Qual, Doutor Lírio! P’ra preto só feitiçaria é que rende!’ Sai para a rua. Toma um ônibus. No bairro distante, vai entregando as notificações. Um vendeiro o descompõe. Ele diz que faz aquilo para comer. É um simples empregado do Estado. O vendeiro rasga o talão e produz um verdadeiro comício. Perante fregueses e curiosos, Lírio toma a palavra e o apóia. Um japonês sai da venda. Não tarda, uma polícia secreta surge e prende o funcionário subversivo.

“5ª parte. Consultório espírita do Dr. Lírio do Brasil, no quarteirão silvestre do Jabaquara, próximo à capital. Sala de espera imensa, com bancos longos encostados às paredes, onde há retratos e imagens sagradas. Ao centro, uma mesa, onde uma mulher branca preside ao movimento e faz a caixa. Num quarto exíguo, o novo feiticeiro ouve os clientes. Um *Packard* estaca em frente ao casebre. Um milionário gordo entra, paga trinta mil réis para ser imediatamente atendido. Expõe afobadamente o seu caso a Lírio. Ama uma sobrinha de quinze anos, deseja possuí-la. Aparece uma senhora que quer que ele mate a sua rival. Os dias se sucedem prósperos. Um cliente lhe diz: – ‘O senhor me falou que eu ia ter uma surpresa. Pois tive!’ – ‘O senhor adivinha tudo!’ – diz outro. – ‘Aconteceu aquilo com o homem velho vestido de branco.’ Uma mulher pobre traz-lhe ovos de presente. Ele lhe curou a filha de tosse, somente benzendo-a de longe. Lírio adivinha tudo. Na noite estrelada e deserta, sai para vagar. Pensa em sua vida anterior fracassada, que somente a exploração da imbecilidade repôs nos eixos. A feitiçaria e a adivinhação trouxeram-lhe honra e dinheiro. Seu corpo pela manhã é encontrado na estrada crivado de foicadas. Um japonês passa numa curva do caminho silvestre” (ANDRADE *apud* RIO DOCE, 1996, p. 176-178).

ser chamada “tão violenta quanto”. No limite, essa crença em uma condição geral, que pede a ação de um líder esclarecido (ou de um artista consciente) e subestima o poder de ação ou mesmo de não-ação de cada subjetividade, assim como o lado indomesticável do ser vivo, avizinha-se de uma forma de imposição da liberdade.

Agora, considerado o aspecto problemático da visão não-aurática de Oswald de Andrade, devemos considerar, do mesmo modo, mais uma vez, o aspecto problemático da visão aurática atribuída a Guilherme de Almeida. Se voltarmos ao seu fichário com outros olhos, quem sabe se não o veremos na figura de um *coleccionador*¹⁴⁶. Assim, diz Benjamin:

[...] a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem. Naturalmente, sua existência está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade [...]; a seguir: a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como cenário de seu destino. O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences (1995, p. 228).

A passagem da mercadoria a objeto colecionado é movida, assim, por um trabalho que pode ser dito “fantasmagórico”, em certo sentido, já que como alicerce primeiro desse “pertence” está a lembrança, como a dizer, o esquecimento, a imaginação, a repetição, o diferimento – e o contato de cada lembrança dessas com as demais¹⁴⁷. Vistas como uma coleção de pequenas imagens, de potências de movimento, as fichas de Guilherme de Almeida liberam-se, assim, da identificação com as “brasas mortas” do consenso com a indústria cultural, da ligação com uma maneira de leitura das manifestações da cultura que é “apenas ilustrativa”, retornando os elementos sem abrir-lhes “novas perspectivas”. As fichas liberam-se, em suma, *de* Guilherme de Almeida – do *seu* encanto, do *seu* deslumbramento, de *sua* visão aurática, como

¹⁴⁶ Susana Scramim e Carlos Capela chamaram atenção para isso na qualificação do trabalho.

¹⁴⁷ Em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin afirma: “A ‘lembrança’ é o esquema da metamorfose da mercadoria em objeto de colecionador. As *Correspondances* são as ressonâncias infinitamente múltiplas de cada lembrança em contato com as outras” (1994, p. 180).

se essas características pudessem *definitivamente* ser a ele atribuídas, como se elas pudessem finalmente defini-*lo*, delimitá-*lo* – e passam a existir, a ser, a mariposar; elas tornam-se um puro meio, disponível ao uso, ao toque, à renovação.

E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil. Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas colecionar é apenas *um* processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas. Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo [...] (BENJAMIN, 1995, p. 229).

Tal coleção estaria então disponível para uma forma singular de relação com as coisas, que tem como qualidade marcante não a serventia, a função desempenhada pelos objetos nessa relação e nem, mesmo, a coleção em si. Trata-se já de uma coleção onde se destaca o colecionar, e por isso trata-se também de um modo diverso – misterioso – de posse, de propriedade, que é baseado não na transmissão e sim, precisamente, em sua potência, a transmissibilidade. Continua Benjamin (1995, p. 234) a respeito da sua coleção de livros e suas fronteiras:

– Não há nenhuma biblioteca viva que não abrigue, em forma de livro, um número de criaturas das regiões fronteiriças. Não precisam ser álbuns de colar ou de família, nem cadernos de autógrafos ou textos religiosos: muitas pessoas se afeiçoam a folhetos e prospectos, outras a fac-símiles de manuscritos ou cópias datilografadas de livros impossíveis de achar; e, com certeza, revistas podem compor as orlas prismáticas de uma biblioteca. [...] a herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca. Pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse. É, portanto, no sentido mais elevado, a atitude do herdeiro. Assim, a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto.

(In)disposições e outros (des)encantos retardados

1922, maio; assinado pela redação (Mário de Andrade?), o editorial-manifesto da revista *Klaxon* trazia as seguintes palavras, entre outras, e outras coisas¹⁴⁸:

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, productor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre.

[...]

KLAXON sabe que o laboratorio existe. Por isso quer dar leis scientificas á arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psychologia experimental. Abaixo os preconceitos artisticos! Liberdade! Mas liberdade embridade pela observação.

[...]

Seculo 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artificio internacional de 1914. Ha perto de 130 annos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justissima. Queremos construir a alegria. A propria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dânte, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatisados por uma tradição de lagrimas artisticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glandulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construcção. Era de KLAXON (1922, p. 02-03).

Flora Süssekind comenta em *Cinematógrafo de letras* que “nos anos 20, sobretudo pela via do *cartoon*, a consciência de que as fitas resultavam de um conjunto de ‘procedimentos estilísticos’ se tornaria mais nítida” (2006, p. 139), afirmando isso a partir do exemplo dos personagens Mutt e Jeff e do livro de Benjamin Costallat *Mutt Jeff &*

¹⁴⁸ Como nas demais citações diretas de *Klaxon*, mantenho a grafia e a pontuação sem alterações.

Cia, de 1922. Para ela, é nesse período que “se começa a refletir de maneira mais detida sobre tais procedimentos e técnicas”, com o que “se torna mais fácil reelaborá-los ou apropriar-se criticamente deles numa outra forma de expressão” (2006, p. 139). Sem dúvida, a literatura seria modificada. Assim como a sensibilidade dos homens, que oscilariam nos modos de encarar a proliferação de dispositivos. De modo que, ao lado do editorial, que poderia servir de exemplo às novas formas de expressão que estavam em jogo, no mesmo primeiro número de *Klaxon*, outro é o tom que encontramos nesta crônica, “As visões de Criton (D’O Homem e a Morte)”¹⁴⁹, assinada por Menotti del Picchia – um dos autores do comitê de redação da revista modernista. Vale a pena a transcrição:

Criton levara-me ao Braz, onde, num pardieiro, agonizava um operario que trabalhava na Esphyngue. Uma lage, escapando á garra articulada de um guindaste, esmigalhara-lhe metade do corpo. A posta de carne grangrenada [sic] era, na cama branca, uma sanfona arfante jungida a um sacco de pelle cheio de ossos triturados. Aquella massa em agonia palpitava numa ridícula e braceante ansia de viver.

Voltavamos a pé do bairro confuso, cheirando a ulha e a miseria. Numa curva de esquina um bonde abalroára uma carroça. Um burro, entalado entre as rodas e os trilhos, com as patas posteriores trituradas, raspava, com os cascos dianteiros o chão de parallelepipedos.

Milhares de homens atrefegados e hediondos mexiam-se como formigas. A vida, anonyma e borborschante, rodava, ululando de ambição e miseria como uma hiena faminta. Um cocheiro vomitava insultos porque a carroça atravancava a rua. Numa taverna, bebedos ganiam como cães. Mães embrulhadas em trapos esbordoavam esqueletos disfarçados em creanças. Estas as insultavam, atirando-lhes pedras. E um pobre estendeu-nos a mão que parecia a estrella dissecada de um polypo:

¹⁴⁹ Alude ao diálogo platônico entre Sócrates e Critão (também chamado “O dever”). Sócrates está preso em Atenas e aguarda sua sentença de morte. Critão tenta convencê-lo a fugir. O mestre, no entanto, recusa, por se manter fiel à razão que o guia e à Verdade. Para Sócrates, nas condições em que se encontra, seria injusto, perante as Leis e a Justiça, fugir. E, nem mesmo diante da injustiça e da morte, um homem bom, dado a viver bem e não apenas a viver, como faz o povo, deve cometer a injustiça.

— Esmola.

— Para que?

Vi, no olhar de Criton, o assassino desejo de estrangular o miseravel. E o architecto disse, abrangendo com a phrase a praça tumultuaria:

— Elles sujam a vida.

No alto do Carmo paramos. Como uma escara de ferida na epiderme de um monstro, o bairro violaceo no crepusculo se empolava com os dardos hirtos das chaminés fisgadas no seu flanco. Flammulas de fumaça lembravam crinas de hippogryphos galopando nas nuvens. E um ceu de incubo, com cumulus de chumbo, esmagava o casario cor de chapa, onde o formigueiro humano, tragico e pululante, espumava na maldição do Paraíso Perdido, arrancando dos proprios ossos, aos poucos, a vestimenta ephemera de carne com que o Senhor, por castigo, lhes mascarára os esqueletos de mortos, para representarem a farça da Vida.

Criton disse, sem me olhar:

— Elles são settas disparadas para o caos, illuminadas pelo fulgor do minuto transitorio. Porque não antecipar a queda, vencendo, pela intelligencia e pela vontade, a força inicial que nos projectou do berço, com a trajectoria marcada de um destino? Olha: movem-se como cegos. Correm sobre trilhos traçados pela fatalidade, indifferentes uns aos outros. Parecem formigas. Lembram vermes na carcassa podre de um morto.

Eu olhava.

— Reajamos! Mudemos a horizontalidade da trajectoria traçada para a vertical vertiginosa do nosso destino dominado, até tombarmos, mais depressa, cegos de luz e de sonho, como Icaro da lenda.

Eu olhava. E pensei, accidentalmente, que no meio daquelle formigueiro voracissimo um animal e um homem agonizavam, sem que a vida parasse, como pararia, e o proprio movimento dos astros, no dia em que eu, como um Deus vencido, cerrasse os olhos para a absurda violencia da vida (1922, p. 05-06)¹⁵⁰.

¹⁵⁰ O final da crônica de Menotti del Picchia me leva ao “Poema”, de Ferreira Gullar, publicado em *Dentro da noite veloz*, em 1975, dedicado a Leo Victor, e que responde de outro modo à centralidade da visão-de-mundo, deslocando-a, correspondendo, na verdade, em uma relação

Entre um registro e outro há uma diferença bem marcada, que vai da recepção entusiasmada da técnica por parte do “desvairismo” a um olhar atônito, um receio ou mesmo um desalento daquele que, contemporaneamente, testemunha as tragédias, os desastres que na modernidade podem ser intensificados com os dispositivos. O artista, neste caso, é o centro de onde parte e que assim move essa visão-de-mundo desoladora; é aquele que aponta, mas apartado, imóvel em seu passeio pela catástrofe; Deus vencido que não mais controla as criações e as criaturas, e desolado constata, e já quase desiste.

Primo-irmão da crônica de Menotti del Picchia é o arquiteado “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de um dos mais celebrados poetas modernistas, que também pode ser encontrado em *Klaxon*, Manuel Bandeira. Publicado em *Libertinagem* (poemas de 1924 a 1930), de 1930, dizem os versos:

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro
[da Babilônia num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado
(BANDEIRA, 1993a, p. 136).

A familiaridade com o meio de comunicação do novo, o jornal, que mais do que isso é precisamente um meio de anunciar o envelhecimento precoce de qualquer novidade, parece revestir o poema de Manuel Bandeira, num primeiro momento, de uma forma de banalização da vida e da morte. As informações vêm em flashes¹⁵¹. Os leitores veem a notícia. Viram a página. Com isso, ao que parece, como no jornal, a singularidade dessa vida, um João que era qualquer, ao

de forças: mover, ser movido – *comover*. Cito os versos de Gullar: “Se morro / o universo se apaga como se apagam / as coisas deste quarto / se apago a lâmpada: / os sapatos-da-ásia, as camisas / e guerras na cadeia, o paletó- / dos-andes, / bilhões de quatrilhões de seres / e de sóis / morrem comigo. // Ou não: / o sol voltará a marcar / este mesmo ponto do assoalho / onde esteve meu pé; / deste quarto / ouvirás o barulho dos ônibus na rua; / uma nova cidade / surgirá de dentro desta / como a árvore da árvore. // Só que ninguém poderá ler no esgarçar destas nuvens / a mesma história que eu leio, comovido” (2008a, p. 217).

¹⁵¹ Aqui, o trabalho com a linguagem promove isso que Flora Süssekind chama em *Cinematógrafo de letras* de reelaboração ou apropriação crítica dos procedimentos e técnicas em uma outra forma de expressão. Eu diria que, por meio da linguagem, entre jornal, cinema e literatura há, concomitantemente, proximidade e distância, mas receio em dizer que a literatura se *apropria* das outras técnicas de apresentação, mesmo que criticamente.

mesmo tempo em que era ele um João qualificado, *Gostoso*, essas minúcias aparentemente se perdem, se esquecem, porque exigem um tempo que dure para além da circulação de uma manhã, de um dia: a singularidade exige leitura, o que quer dizer sobrevivência, existência de vestígios que se abrem em diferentes temporalidades. Mas, admitamos o título, a notícia é agora um poema; e se o poema – a literatura –, comparado ao jornal – linguagem “ordinária”, “menor” –, é consensualmente lido como expressão “artística” e, por isso, pode “legitimamente” permanecer, reivindicar espaço e “exigir atenção”, talvez nele, então, a vida e a morte de todos, de um, de todos os dias, talvez como poema, digo, essa “trivialidade” singular-plural possa ganhar força. O que por sua vez se volta contra essa própria leitura canônica e suas instâncias autônomas, já que o poema – a literatura – pode assim ser deslocado do seu lugar na *tradição* e encontrado em outros espaços “não-artísticos”, como por exemplo num jornal qualquer. Porque pode ser esta, quem sabe (assim a leio), a tentativa de Bandeira: ao fazer coincidir o “sagrado” e o “profano”, o “duradouro” e o “efêmero”, ele embaralha a partilha e se volta contra as concepções acadêmicas do literário, ao mesmo tempo em que não acata o corrente estado das coisas, apontando para a anestesia do “homem da multidão”, do dia-a-dia, a anestesia de cada homem diante dos fatos que, embora corriqueiros, estão longe do descartável. E ao usar o poema para chamar atenção para esse acontecimento ordinário, Manuel Bandeira o libera em seu caráter inapropriável: um acontecimento irreproduzível da vida que pode *comover* onde, ou melhor, *quando* quer que ele se repita – seja nos vestígios de um poema, seja nos vestígios de um jornal, trata-se do *contemporâneo*, uma condição de leitura que nos coloca para além da suposta primazia da arte sobre os demais registros da cultura, para além da autonomia estética¹⁵².

¹⁵² Interessante pensar esse *uso* dos registros da cultura, feito por Bandeira a partir do poema, enquanto procedimento de contato que era empregado de maneira mais ampla. Descontando as questões de abordagem – aqui está a *tradição*, o “espaço artístico” – e o “essencialismo” (“Poesia”) ao tratar do “gosto médio” – muito próximo, sob este aspecto, da exposição metodológica de Susan Buck-Morss –, chamo atenção para o seguinte trecho da introdução escrita em 1965 por Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido à edição de *Estrela da vida inteira*: “Sabemos – ainda através do próprio testemunho de Manuel Bandeira – que esta poesia [‘Balada das três mulheres do sabonete Araxá’] foi toda elaborada com a justaposição de versos inteiros ou pedaços de versos de poetas heterogêneos e de valor desigual como Bilac, Oscar Wilde, Castro Alves, Shakespeare e Luís Delfino... Os trechos escolhidos eram propositadamente cediços, aqueles que à força de serem repetidos e decorados haviam perdido a carga emotiva; enfim, tinham sido reduzidos a chavões ou frases feitas, a puros objetos, sem qualquer significação. Ora, escolhendo justamente essas frases degradadas e juntando-lhes o anúncio vulgar de um sabonete barato, para com estes elementos compor o espaço poético,

Ainda em *Libertinagem*, há outro poema significativo, “Pneumotórax”, um dos mais conhecidos do poeta. Neste caso, contudo, vejo uma correspondência mais fácil entre ele e “O microscópio”, em função da relação médico-paciente, a presença marcante da técnica e o desfecho armado. Vejamos o poema:

Pneumotórax

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

– Diga trinta e três.
– Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
– Respire.

.....

– O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o
[pulmão direito infiltrado].
– Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
– Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino
(BANDEIRA, 1993a, p. 128).

Se há correspondência, desta vez, a relação entre o especialista da saúde e o homem que acata passivamente a decisão soberana sobre sua vida é, entretanto, diferente do que vimos no poema de Bueno de Rivera. Na verdade, há uma inversão nesses papéis. Agora, os vestígios que dão corpo ao poema não orientam a leitura, como antes, no sentido – da ausência – do homem que decide, e o equívoco não estaria em forçar o encontro da “pura expressão” da vida (esta vida que escapa na borda do texto) entre as opções excludentes “poeta acusador” ou “médico insensível”. De outro modo, os vestígios presentes no poema

Manuel Bandeira repetia no plano da palavra a experiência dos cubistas e surrealistas nas colagens (*papiers collés*). Erguia-as do entulho estético a que o gosto médio as havia reduzido para de novo insuflar-lhes o sopro da Poesia, da mesma forma que os pintores retiravam dentre os detritos da cesta de papel os pregos, rolhas, caixas de fósforos vazias, pedaços de barbante e de estopa com que iriam trabalhar a superfície da tela. Num caso como no outro, a emoção artística surgia dessa *promoção do objeto* que, colocado num contexto novo, irradiava magicamente à sua volta um novo espaço artístico, onde ao fluente encadeamento lógico se substituía uma organização de choque. O brusco encontro de um pedaço roído de madeira e um fragmento de jornal era, no plano plástico, o que era, na poesia, a combinação de versos gastos e desemparceirados, com trechos de prosa vulgar” (1993, p. 10-11).

de Bandeira orientam no sentido – da ausência – do homem que simplesmente aceita a decisão irrevogável, o que por sua vez poderia ter como equívoco correlato a (novamente impossível) “pura expressão” da vida pela escolha forçada entre um dos dois pólos: “poeta acusador” ou “paciente terminal”. Ou seja: aqui, o poeta não testemunharia a anestesia pela teatralização do ato do especialista, seu dispositivo e seu diagnóstico de inclinação canhota, mas, ao contrário, ao ver a cena do lado do paciente, junto com aquele que ouve mas sofre sem dar resposta a sentença de morte que vem nas afirmações desdenhosas, e contudo positivas, feitas pelo médico (sempre o são, de fato, pois ouvimos “o senhor *tem* isso e aquilo”). Um autor chamado Manuel Bandeira não se ausenta ao ser denominado médico, ou microscopista, como Bueno de Rivera, mas ao ser designado tuberculoso¹⁵³. E também vale mencionar que os dois poemas terminam em piada, com a diferença de que essa piada se imprime com a carga de desconcerto ou sarcasmo que há em “Pneumotórax”¹⁵⁴ – de onde surge, enfim, com o sujeito, a recusa do sujeitamento, força de um segundo *não*, do doente, que se seguiria ao do médico, derivando o sentido –, enquanto em “O microscópio” prevalece o silêncio pesado, a anedota como “de mau gosto”, “sem graça”, que o microscopista “alienado” conta, mas que não ouvimos, antes de ele pagar seu café e sair.

As duas realizações acima são diferentes de esta a seguir, do mesmo autor, como as anteriores igualmente célebre. O momento e o livro são outros, entretanto. Estamos no entorno, agora, do pós-guerra, de volta à pressão pela participação que, se para uns devia atender aos princípios da esquerda alinhada com a estética soviética, para outros

¹⁵³ Em termos biográficos, ou seja, na direção inalcançável dessas vidas que escapam, “Pneumotórax” é parte da história de um autor chamado Manuel Bandeira que sofreu de tuberculose e chegou a viajar para a Europa, em 1913, para internar-se. Sobre os rastros desse autor, dizem Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido: “A oposição entre uma natureza apaixonada que aspirava à plenitude e o exílio em que a doença o obrigará a viver marcará profundamente a sua sensibilidade traduzindo-se, no plano estrutural, pelo gosto das antíteses, dos paradoxos, dos contrastes violentos; no plano emocional, por um movimento polar, uma oscilação constante que, no decorrer da obra, vai alternar a atitude de serenidade melancólica e o sentimento de revolta impotente” (1993, p. 12). Sobre a técnica, pneumotórax refere-se à introdução de ar ou de gases inertes na cavidade pleural, constituindo-se assim alternativa no tratamento de pneumopatias, especialmente a tuberculose.

¹⁵⁴ “E é preciso não esquecer ainda a atração que sempre exerceram sobre o seu temperamento seco e racional, primeiro os *nonsenses* com que seu pai procurava amenizar-lhe a prostração de tuberculoso, mais tarde a exploração e valorização artística dos aspectos ilógicos do pensamento, que aprendeu provavelmente ao contato das teorias surrealistas de André Breton” (CANDIDO; SOUZA, 1993, p. 08).

podia ser diferente. “O bicho”, datado em 27 de dezembro de 1947, no Rio de Janeiro, foi publicado em *Belo belo*. Diz o poema:

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem
(BANDEIRA, 1993b, p. 201-202).

A diferença temporal não impede que esse poema seja facilmente emparelhado à resistência que há na crônica de Menotti del Picchia. Inclusive em função do olhar que permite o desenrolar da cena e a atribuição do sentido “imediatos”, na correspondência ou no trânsito entre bicho – homem. É preciso, parece, que alguém no meio de todos “desperte” para as condições in-humanas da humanidade, e com isso se espante. E é exatamente esse espanto – meu Deus – que daria o tom de denúncia e restituiria o choque.

Mas, é importante notar, esse choque, que distingue o poeta em sua singularidade sensível, chega atrasado, só no dia seguinte: enquanto “verdade” que pode ser entendida, organizada e comunicada, o sentido é uma construção posterior. Compõe-se, assim, com a leitura do poema de Bandeira, um espaço-tempo, presente(s), em que entre o olhar e o sentido há um hiato incomunicável, ou melhor, há um retardo que corresponde como sentido(s) à simultaneidade do olhar: *regard*, *retard*¹⁵⁵. Trocando em poucas palavras, a verdade falta em seu lugar; se ela aparece, é como repetição da repetição, como diferença. O que

¹⁵⁵ Em *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*, Raúl Antelo sublinha “o esforço de Duchamp por passar do simples *regard* ao *retard*, à diferença, como forma de desconstruir a materialidade da arte” (2010, p. 256). Segundo o autor, “A noção de *retard* indica então o indefinido, a situação indecisa a que está sujeito o inconsciente ótico, num estado anterior ao da designação” (2010, p. 258). O que por sua vez traz implicações para as concepções que regulam o estatuto da arte e seus valores: passa-se do predomínio do olhar às possibilidades do toque, do corpo, altera-se “o estatuto do objeto de arte (*objet d’art*) pelo objeto-dardo (*objet-dard*)” (ANTELO, 2010, p. 144).

também pode ser afiançado, neste caso específico de “O bicho”, de outra maneira: toda a materialidade “imediate” e “comunicante” desse poemadenúncia, toda essa tarefa – esse moralismo – faz água tão logo, com essa demora, encaramos seus versos por um viés irônico.

Drummond, em 1945, em *A rosa do povo*, publica seu “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, poema em que há a diferença de a massa aparecer dotada de voz e iniciativa, nem que o porta-voz, o relator desse impulso seja, ainda, o poeta:

[...]

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto-

[to de tudo,

que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,

são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,

visitemos no escuros as imagens – e te descobriram e salva-

[ram-se.

[...]

(ANDRADE, 2003, p. 191).

A questão mais significativa, contudo, reside, a meu ver, no fato de a anestesia ser, em função dessa agitação triste e desgostosa do bicho-homem – ratos –, um mal necessário, um alento diante da vida em ruínas. A denúncia que passa por esse poema de Drummond vem às avessas: não é diretamente a da anestesia consolidada à revelia da vontade do homem, isto é, como trabalho imperceptível sobre sua sensibilidade que se aliena, mas sim a “denúncia” de que há a sua necessidade, há sim uma demanda anestésica, demanda de um *retardo* para a defesa momentânea dos sentidos e para produção de sentido (seja ele qual for), forma de convivência possível entre os homens e os riscos da modernidade: tristes e desgostosos, eles descobrem Charlie Chaplin e se salvam, e assim a anestesia é sobretudo libertária, como caminho paradoxal para uma unidade, ainda que estranha¹⁵⁶, contra a alienação.

A modernidade engendra esse movimento duplo, ambivalente, entre sobrevivência e vivência. *E a anestesia, como vemos, ela mesma aparece, de diferentes maneiras, pela indecidibilidade entre veneno e*

¹⁵⁶ Segue o poema de Drummond, aludindo a diversos filmes de Chaplin: “[...] Mas, ó mitos / que cultuamos, falsos: flores pardas, / anjos desleais, cofres redondos, arquejos / poético acadêmicos; convenções / do branco, azul e roxo; maquinismos, / telegramas em série, e fábricas e fábricas / e fábricas de lâmpadas, proibições auroras. / Ficaste apenas um operário / comandado pela voz colérica do megafone. / És parafuso, gesto, esgar. / Recolho teus pedaços: ainda vibram, / lagarto mutilado. // Colo teus pedaços. Unidade / estranha é a tua, em mundo assim pulverizado. / [...]” (ANDRADE, 2003, p. 196).

remédio, alienação e forma de contato. Outro registro de Drummond, de 1940, em *Sentimento do mundo*, traz no título um significativo emblemático:

Dentaduras Duplas

A Onestaldo de Pennafort

Dentaduras duplas!
 Inda não sou bem velho
 para merecer-vos...
 Há que contentar-me
 com uma ponte móvel
 e esparsas coroas.
 (Coroas sem reino,
 os reinos protéticos
 de onde proviestes
 quando produzirão
 a tripla dentadura,
 dentadura múltipla,
 a serra mecânica,
 sempre desejada,
 jamais possuída,
 que acabará
 com o tédio da boca,
 a boca que beija,
 a boca romântica?...)

Resovin! Hecolite!
 Nomes de países?
 Fantasmas femininos?
 Nunca: dentaduras,
 engenhos modernos,
 práticos, higiênicos,
 a vida habitável:
 a boca mordendo,
 os delirantes lábios
 apenas entreabertos
 num sorriso técnico,
 e a língua especiosa
 através dos dentes
 buscando outra língua,
 afinal sossegada...
 A serra mecânica
 não tritura amor.

E todos os dentes
 extraídos sem dor.
 E a boca liberta
 das funções poético-
 sofisticado-dramáticas
 de que rezam filmes
 e velhos autores.

Dentaduras duplas:
 dai-me enfim a calma
 que Bilac não teve
 para envelhecer.
 Desfibrarei convosco
 doces alimentos,
 serei casto, sóbrio,
 não vos aplicando
 na deleitação convulsa
 de uma carne triste
 em que tantas vezes
 me eu perdi.
 Largas dentaduras,
 vosso riso largo
 me consolará
 não sei quantas fomes
 ferozes, secretas
 no fundo de mim.
 Não sei quantas fomes
 jamais compensadas.
 Dentaduras alvas,
 antes amarelas
 e por que não cromadas
 e por que não de âmbar?
 de âmbar! de âmbar!
 feéricas dentaduras,
 admiráveis presas,
 mastigando lestras
 e indiferentes
 a carne da vida!
 (ANDRADE, 2002, p. 81-82).

No poema, o poeta trata a velhice com certa “ironia melancólica”, e a inovação tecnológica, vinda de um reino protético de inédita felicidade, é *dupla*: ao mesmo tempo em que suprirá uma carência física do homem, consolando suas fomes secretas e jamais compensadas, o

fará amansando, domesticando em parte seu corpo e seus desejos – “serei casto, sóbrio”¹⁵⁷. É por isso um poema em que a complexidade do dispositivo aparece de maneira bem marcada, assim como a anestesia, pelo tratamento irônico da pronta crença nessa promessa de felicidade; tratamento irônico da insaciável vontade do engenho moderno, do sorriso técnico, da novidade – dupla, tripla, múltipla, “sempre desejada, / jamais possuída”; tratamento irônico do desejo do intruso, poderia ser dito, e suas superestimadas qualidades capazes de dotar o corpo humano de uma segunda natureza – no poema, segunda natureza ascendente, feérica, admirável, que sobressai à proximidade da morte, aos dentes arrancados em proveito das presas, em proveito de uma vida qualificada – “a vida habitável” – que mastigará indiferente a carne da vida. Essa ironia, associada ao tom algo melancólico do poema, permite situá-lo enquanto espécie de denúncia das disposições mais encantadas, narcisistas, embora na verdade não se trate de pensar essa segunda natureza em termos de “melhor” ou “pior”, e sim de considerá-la, sem dúvida, humana a seu modo, natureza singular que (se) apresenta uma etapa do processo infundável do fazer(-se) humano. E, nesse processo, uma língua “sossegada”, “a boca liberta / das funções”, a indiferença final – essas “vantagens” que acompanham o uso das tais dentaduras também podem ser lidas como sintomas do desejo humano de reintegração à insensibilidade original, como sugere Caillois.

Penso agora em outro contato anestésico, proporcionado pelo médico Jorge de Lima. Especificamente em um poema esticado em linha e chamado “O grande desastre aéreo de ontem”, dedicado a Portinari, publicado no livro *A Túnica Inconsútil*, de 1938.

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo

¹⁵⁷ A relação entre as tais dentaduras e o conforto de um cargo ao lado de Capanema no Ministério da Educação e Saúde, neste ponto, aproxima-se, já que ambos são dispositivos marcados de uma condição de *abertura* da vida.

três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o pára-quedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranqüila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol (1980, p. 237).

Há, segundo o poema, uma certa miopia na visão que encara o espetáculo. E é sem dúvida significativo: o espetáculo narrado foi novamente ontem, ou seja, agora. *En retard*, portanto, e seguindo a leitura de Raúl Antelo sobre as experiências estereoscópicas de Duchamp em Buenos Aires (2010), podemos afirmar que o poema de Jorge de Lima mostra a inexactidão do que é captado pelo olhar e o quanto os fatos do passado são construções, trabalhos com a memória, resgates de imagens ausentes e, por isso, fatos que são materiais e psíquicos. A “denúncia” do poeta, nesse sentido, não se restringe aos aspectos bárbaros –evidentes – da modernidade, mas se estende à maneira de encará-los, ou melhor, é a “denúncia”, o confronto com uma visão objetiva, imediatista, “naturalista”, por assim dizer, dos fatos. A verdade da modernidade chega *só-depois*, e a miopia não é simplesmente a dificuldade de ver o que está distante, mas, mais propriamente, uma insuficiência do olhar que não considera o quanto há, nele, de distanciamento, isto é, não considera o quanto o olhar é distância e diferença, todo esse cenário que, para dizer a realidade mais palpável da modernidade, precisou ser construído pelo médico/artista como se em sonho ou delírio¹⁵⁸. Antes de desabar a modernidade, vem

¹⁵⁸ É interessante a recorrência de questões médicas e de médicos de diferentes especialidades neste trajeto. Élie Faure, Fábio Leite Lobo, Artur Ramos, Bueno de Rivera, redatores da *Klaxon*, Manuel Bandeira, Jorge de Lima – que foi nomeado “Príncipe dos poetas de Alagoas” por seus alexandrinos, se formou em medicina e exerceu a profissão em sua terra e no Rio de Janeiro. Mário de Andrade, em texto publicado em 08 de janeiro de 1939, em *O Estado de São Paulo*, a respeito de *A Túnica Inconsútil*, afirma: “Já muito se comentou, se elogiou e se caçou sem maldade dessa espécie de salão literário, que é o escritório de médico do poeta. Porque médico é Jorge de Lima, e digo por minha experiência, médico bom, na medida em que por enquanto é possível ser bom médico” (1980, p. 213). E mais adiante, em ponto que diz a respeito de sua disposição para esse

ao chão uma visão-de-mundo que é senhora de si e que tenta sustentá-la. Afinal, na modernidade nada é tão sólido que por si se baste; nada é tão sólido que não possa – como um avião em pedaços – vir à terra ou se desmanchar no ar.

De outro modo, é dessa mesma “modernidade contemporânea” que nos fala Murilo Mendes em “Novíssimo Prometeu”, poema publicado em *O visionário*, de 1941 (escrito entre 1930 e 1933), que aponta diretamente para o abandono do sujeito e o caráter indecível das esferas que compõem a vida, sua não-autonomia.

Novíssimo Prometeu

Eu quis acender o espírito da vida,
 Quis refundir meu próprio molde,
 Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
 Me rebelei contra Deus,
 Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
 Contra minha família, contra meu amor,
 Depois contra o trabalho,
 Depois contra a preguiça,
 Depois contra mim mesmo,
 Contra minhas três dimensões:

Então o ditador do mundo
 Mandou me prender no Pão de Açúcar:
 Vêm esquadrilhas de aviões
 Bicar o meu pobre figado.

retardo que em seu poema eu leio, continua Mário de Andrade sobre a sensibilidade e a prudência das concepções do autor: “Esta é uma qualidade que urge repor dentro do problema da poesia, imagino... Inteiramente desmascarada pela falsidade dos princípios (princípios e não poetas) parnasianos, a prudência perdeu o direito de vida dentro da nossa poesia contemporânea. O Modernismo então [...] a bem dizer ignorou a prudência. Nem será bem dizer que a ignorou, porque a combateu, reagiu contra ela, fazendo brasão de todas as imprudências imagináveis. [...] foi um tal de pôr em troco miúdo o amor e os sentimentos em geral que, durante um bom e lastimoso tempo, quase toda a literatura poética moderna baixou de intensidade sentimental e elevação, por três degraus. Não se trata evidentemente de vulgarismos poéticos, que mesmo isto pode ter sua poesia. [...] A intensidade do sentimento é que baixou. Neste sentido é que Jorge de Lima põe em relevo a prudência e a valoriza muito” (1980, p. 214-215). E, finalmente, do poema em questão: “Se não me tivesse perdido em muitas considerações, citaria agora por inteiro o trecho intitulado ‘O Grande Desastre Aéreo de Ontem’, que é talvez a página mais característica do quanto venho afirmando. Página admirável em que o poeta não descobre a poesia dos *faits divers*, o que me parece mais ou menos fácil, mas se baseia nos *faits divers* para criar uma página de grande imaginação, intensidade lírica e sensibilidade mística” (ANDRADE, 1980, p. 216-217).

Vomito bÍlis em quantidade,
 Contemplo lá embaixo as filhas do mar
 Vestidas de maiô, cantando sambas,
 Vejo madrugadas e tardes nascerem
 – Pureza e simplicidade da vida! –
 Mas não posso pedir perdão
 (MENDES, 1994, p. 237).

Sabemos que em 1932, quando Gustavo Capanema era ainda titular da Secretaria do Interior e Justiça de Minas Gerais – e portanto dois anos antes de ser nomeado ministro do Ministério da Educação e Saúde do governo Vargas –, Murilo Mendes, por meio de correspondência com Carlos Drummond de Andrade, que era então Oficial-de-gabinete de Capanema, solicitava alguma “atenção”, a fim de conseguir uma colocação e o alento do serviço público. Lucilha de Oliveira Magalhães (2008) comenta que essa insistência de Murilo junto a Drummond segue, em inúmeros pedidos, nas correspondências, até 1936, quando Capanema, já então ministro, enfim nomeia o poeta Inspetor de Ensino Secundário do Distrito Federal. É notável, assim, o esforço de Murilo Mendes para estabilizar-se através da segurança institucional, isto é, para ser *incorporado*, no sentido de ter seu próprio corpo apropriado, digamos, protegido, fechado; um comportamento “pedinchão” que o levaria, conseqüentemente, já em 1957, à Itália, com a sua contratação, pelo Departamento Cultural do Itamaraty, como professor de Estudos Brasileiros na Universidade de Roma, conforme assinala Magalhães (2008). Mas, como também sabemos, esse lado, que permite a ampliação dos horizontes, é apenas um entre as possibilidades de *abertura* que a política cultural do Estado pode assumir. Com o que se pode dizer que, em “Novíssimo Prometeu”, Murilo Mendes traz à luz, novamente, a sombra da abertura biopolítica na modernidade brasileira.

Se o poema – a literatura – aparece como instância onde se registra a rebelião como forma de sensibilização dos corpos, ele logo – a partir de um corte, a mudança de estrofe – se converte/é convertido em ameaça e, conseqüentemente, num recurso a ser racionalizado, medido, otimizado por aqueles que lhe podem cobrar satisfações. Nesse sentido, o “artístico” é o que deve mover a suspeita e ser questionado em sua manifestação mesma, única forma de fazê-lo disponível à vida em sua multiplicidade, sem recuar em suas contrariedades, mas escapando à completa incorporação pelos dispositivos institucionais e suas promessas de liberdade. Nas condições definidas pela biopolítica, lidar

com o artístico é verdadeiramente “acender o espírito da vida”: é excitar a vida e consumir a vida; é jogar com a subjetivação e a dessubjetivação, com a cultura e a barbárie, sem negar uma ou outra e sem apaziguá-las, sem salvação; é, enfim, reconhecer a ameaça, tão próxima, de ter as entranhas devoradas não pelo castigo divino ou pela natureza, mas pelas próprias técnicas do fazer(-se) humano, pelos sempre novos, novíssimos dispositivos: os Ministérios, os cargos, as “esquadrilhas de aviões” que bicam o fígado do homem, a vida.

Com a política do Estado Novo, muitos são os intelectuais descontentes. Murilo Mendes coloca-se então entre eles, ao seu lado, e em outra carta a Drummond (escrita, em 04 de abril de 1945, de Juiz de Fora, onde Murilo convalescia) manifesta-se a favor da anistia dos perseguidos:

Mais uma vez me dirijo, por seu generoso intermédio, à imprensa carioca, ditando esta carta do meu leito de doente, a fim de pedir anistia. Considero a instituição da anistia o preâmbulo indispensável à obra de reerguimento democrático do país.

Como escritor católico, representante de uma multi-secular tradição humanística, protesto contra a farsa que consiste em denominar cristão o regime que atravessamos, regime de regalias e de privilégios anti-populares. As medidas que ora defendemos, essas sim conduzem ao estabelecimento de um regime onde os princípios da civilização cristã poderão ser invocados. Anistia para todos os presos e exilados políticos! (MENDES *apud* MAGALHÃES, 2008, s/p).

O “Novíssimo Prometeu” é impuro: católico e pagão; institucionalizado e rebelde; Estado e povo; incorporação e corpo. E por esse abandono, “limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem”, como define Agamben (2002, p. 36) – ou, também poderia ser dito, por não se tratar de “ser ou não ser” mas de “ser e não ser”¹⁵⁹ –,

¹⁵⁹ Penso nos versos de “Pós-poema”, publicado por Murilo Mendes em *Poesia liberdade*, de 1947: “O anteontem – não do tempo mas de mim – / Sorri sem jeito / E fica nos arredores do que vai acontecer / Como menino que pela primeira vez põe calça comprida. // Não se trata de ilusão, queixa ou lamento, / Trata-se de substituir o lado pelo centro. / O que é da pedra também pode ser do ar. / O que é da caveira pertence ao corpo: / Não se trata de ser ou não ser, / Trata-se de ser e não ser” (1994, p. 432).

o “Novíssimo Prometeu” é colocado em jogo sobre a lâmina: no centro indecível do meio do caminho. E sobre a lâmina tensiona a estética e a ética. E assim experimenta “regalias”, “privilégios anti-populares”, e insurgência “contra mim mesmo”; experimenta “as filhas do mar / Vestidas de maiô, cantando sambas”, e vomita “bílis em quantidade”; experimenta a “simplicidade da vida” e a rebelião. Rebelião que, fazendo frente, também, às “minhas três dimensões”, isto é, às três dimensões da imagem, do texto, do corpo, da história, abre uma quarta: a dimensão do tempo – do *retardo*, da memória e do esquecimento, da indecisão, da *contemporaneidade* –, que desestabiliza o sujeito e a verdade, e que assim arma outra leitura da história, para além da história: o “Novíssimo Prometeu” aberto. Por ser abertura, é certo, ele não pode, não há por que pedir perdão.

Dis-por: a obra ausente**Uma fotografia aérea**

Eu devo ter ouvido aquela tarde
um avião passar sobre a cidade
 aberta como a palma da mão
 entre palmeiras
 e mangues
 vazando no mar o sangue de seus rios
 as horas
 do dia tropical
aquela tarde vazando seus esgotos seus mortos
seus jardins

eu devo ter ouvido
aquela tarde
 em meu quarto?
 na sala? no terraço
 ao lado do quintal?
o avião passar sobre a cidade
geograficamente
desdobrada

 em si mesma
 e escondida
 debaixo dos telhados lá embaixo sob
 as folhas
 lá embaixo no escuro
 sonoro do capim dentro
 do verde quente
 do capim
 lá

junto à noite da terra entre
formigas (minha
vida!) nos cabelos
do ventre e morno
do corpo por dentro na usina
da vida
em cada corpo em cada
habitante
dentro
de cada coisa
clamando em cada casa
a cidade
sob o calor da tarde

quando o avião passou

II

eu devo ter ouvido no meu quarto
 um barulho cortar outros barulhos
 no alarido da época
 rolando
 por cima do telhado
 eu
 devo ter ouvido
 (sem ouvir)
 o ronco do motor enquanto lia
 e ouvia
 a conversa da família na varanda
 dentro daquela tarde
 que era clara
 e para sempre perdida
 que era clara
 e para sempre
 em meu corpo
 a clamar
 (entre zunidos
 de serras entre gritos
 na rua
 entre latidos
 de cães
 no balcão da quitanda
 no açúcar já-noite das laranjas
 no sol fechado
 e podre
 àquela hora
 dos legumes que ficaram sem vender
 no sistema de cheiros e negócios
 do nosso Mercado Velho
 – o ronco do avião)

III

eu devo ter ouvido
 seu barulho atolou-se no tijuco
 da Camboa na febre
 do Alagado resvalou
 nas platibandas sujas
 nas paredes de louça

penetrou nos quartos entre redes
fedendo a gente
entre retratos
nos espelhos
onde a tarde dançava iluminada
Seu barulho
era também a tarde (um avião) que passava
ali
como eu
passava à margem do Bacanga
em São Luís do Maranhão
no norte
do Brasil
sob as nuvens

IV

eu devo ter ouvido
ou mesmo visto
o avião como um pássaro
branco
romper o céu
veloz voando sobre as cores da ilha
num relance passar
no ângulo da janela
como um fato qualquer
eu devo ter ouvido esse avião
que às três e dez de uma tarde
há trinta anos
fotografou nossa cidade

V

meu rosto agora
sobrova
sem barulho
essa fotografia aérea
Aqui está
num papel
a cidade que houve
(e não me ouviu)
com suas águas e seus mangues
aqui está
(no papel)
uma tarde que houve

com suas ruas e casas
uma tarde
 com seus espelhos
 e vozes (voadas
 na poeira)
 uma tarde que houve numa cidade
 aqui está
 no papel que (se quisermos) podemos rasgar

Ferreira Gullar, *Dentro da noite veloz*, 1962-1975.

“Certamente hoje em dia não é mais consenso o que podemos entender por progresso”, afirma Edson Luiz André de Sousa em *Cidades de morar, cidades de sonhar* (2005, p. 11), referindo-se à contemporaneidade. “Se no início da era industrial víamos nas máquinas a esperança de liberar o ser humano de trabalhos desnecessários, restituindo ao homem a oportunidade e o tempo de se voltar para seus valores mais essenciais”, continua ele, “hoje percebemos que acabamos nos mimetizando com o seu funcionamento”, e por isso muitas vezes “funcionamos na mesma lógica da produtividade das máquinas e oferecemos os nossos produtos, mesmo que o custo seja perder a potência da vida” (2005, p. 11). Sua análise segue: “O elogio da técnica se consolida como um novo paradigma de nosso tempo e que ocupa assustadoramente todos os espaços do mundo e do pensamento” (2005, p. 11-12). E a partir dessa exposição o autor pensa as cidades de hoje:

As cidades, em suas verticalidades assustadoras, têm-se constituído numa das imagens de progresso. O elogio da aglomeração institui vidas que lutam desesperadamente por uma ascensão. Chegar no [sic] topo funciona como o motor da ação. Trata-se, como sabemos, de uma captura por uma imagem ideal. Neste percurso, muitos acidentes. Nas cidades podemos ver o que o progresso vai deixando de restos pelos cantos. Este progresso se alimenta de desigualdades. Se partirmos da proposição de Roger Caillois de que o eu é permeável ao espaço, precisamos entender a construção destes espaços urbanos para termos ideia de que sujeitos se fazem ali presentes. Como desenvolve Caillois, podemos ver no mimetismo este desenho da relação do organismo com o meio. Este mimetismo revela a função do espaço

como estruturante de lugares possíveis para o sujeito. Uma das consequências já nos salta aos olhos: trata-se da despersonalização pela assimilação ao espaço (2005, p. 12).

Em seguida, Edson Luiz cita o “Poema sujo” como exemplo de uma das obras poéticas que podem delinear “um ponto de passagem entre a ebulição contestatória da juventude dos anos 1970, e que progressivamente parece, ao que tudo indica, ter declinado assustadoramente, no que diz respeito a projetos coletivos de crítica social” (2005, p. 13). O fragmento que ele cita é este:

[...]
O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

mas variados são os modos
como uma coisa
está em outra coisa:
[...]

a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa
[...] (GULLAR, 2008, p. 291-292).

Para Edson Luiz, este trecho do poema de Gullar é emblemático porque traz uma reflexão que permite enfatizar a importância da imaginação no que seria uma reinvenção das formas de vida nas cidades. O desafio, segundo ele, a partir do registro do poeta, é pensar “os diferentes modos de como podemos estar na cidade ou, para sermos mais precisos, de como a cidade está em nós”, sendo que surpreendente pode ser que “estes ‘diferentes modos’ cada vez mais se estreitam numa homogeneização do sentir e do pensar, sem precedentes na história e que marca, de forma preocupante, a crescente perda da responsabilidade de cada um para com as suas próprias vidas” (SOUSA, 2005, p. 13-14). E, para Edson Luiz, essa mesma responsabilidade, que se perde,

deveria nos lançar no *compromisso de fazermos de nossos atos na vida* “*princípios-esperanças*”, para lembrar a proposição de Ernst Bloch e, assim,

resgatarmos, mesmo que parcialmente, *a função da criação de novas formas de vida*. A imagem poética de Gullar, na metáfora da árvore e do pássaro, nos indica uma separação que pode nos esclarecer sobre a *geografia do contato*, de como finalmente uma coisa pode estar em outra ou com outra. O pássaro se despede de seu lugar de pouso mas deixa o registro de sua presença. Encontramos, portanto, a ideia mesma de transmissão, que fica como traço daquilo que foi possível inscrever nos lugares de pouso. Para fazer as cidades voarem precisamos de imaginação e também da possibilidade de *legitimar diante do coletivo que nos abriga o valor de uma experiência* que ainda possa vir a alterar o fluxo dos imperativos dos funcionamentos autônomos e da burocracia que regula a vida (2005, p. 14, grifos meus).

Em suma, ao que parece, podemos dizer que para Edson Luiz o que está em jogo é uma alternativa à massificação de uma condição anestésica, condição esta que – embora mimética, ou seja, potencialmente produtora de sentido, como vimos, pela repetição e inoperância da própria lógica da reprodução – deve ser superada. Para ele a resposta não pode ser dada *com* a anestesia; deve apenas partir de sua constatação para colocar-se finalmente *contra* ela; nesse sentido, é anestesia *ou* contato. Mas eu creio que outro registro de Gullar pode ser chamado para que pensemos não em uma nova geografia de responsabilidades ou no resgate de “princípios-esperanças”, nem em funções ou projetos de formas de vida coletivamente legitimados por seus valores, mas sim em espaços/tempos de profanação a cada vez singulares, imprevistos, (an)originais. Assim, penso no anúncio em vias de não-cumprimento nesta leitura, na obra (quase) ausente do poeta, desde o começo enunciada.

Gullar inscreve em “Uma fotografia aérea”, poema em cinco momentos de *Dentro da noite veloz*, de 1975, a imagem de um avião que “às três e dez de uma tarde / há trinta anos / fotografou” (2008, p. 213) São Luís do Maranhão. E, nessa imagem, alguém *à escuta*, uma voz que ressoa em todo o poema da seguinte maneira: “Eu devo ter ouvido aquela tarde / um avião passar sobre a cidade”; “eu devo ter ouvido / aquela tarde”; “eu devo ter ouvido no meu quarto / um barulho cortar outros barulhos”; “devo ter ouvido / (sem ouvir) / o ronco do motor enquanto lia”; “eu devo ter ouvido esse avião” (GULLAR, 2008, p. 210-213)...

Esse “eu”, que deveria ter ouvido o avião, há trinta anos, é agora um “eu” tateante, que parece querer se convencer do que (não) conservou daquele tempo, quando rente à cidade. O avião não o viu, não o veria; assim como ainda agora, enquanto seu rosto sobrevoa “sem barulho / essa fotografia aérea” (GULLAR, 2008, p. 213), ele mesmo não se vê. Pois desse lugar que é em ambos os casos o alto, vertical – primeiro o avião, depois o olhar sobre a imagem –, só se pode ver a heterogeneidade: do avião o olhar acompanha a superfície que passa; e sobre a terra o homem está presente em sua ausência: são os vestígios deixados na superfície que o denunciam. Nesse sentido, de dentro do avião não se poderia ver “o homem”; tal identidade escapa mesmo ao instrumento mais minucioso, que do alto capta apenas indícios, como diz Saint-Exupéry em *Pilote de Guerre*, de 1942:

La terre est vide.
Il n'est plus d'homme quand on observe de dix kilomètres de distance. Les démarches de l'homme ne se lisent plus à cette échelle. Nos appareils photo à long foyer nous servent ici de microscope. Il faut le microscope pour saisir, non l'homme – il échappe encore à cet instrument – mais les signes de sa présence, les routes, les canaux, les convois, les chalands. L'homme ensemeence une lamelle de microscope. Je suis un savant glacial, et leur guerre n'est plus, pour moi, qu'une étude de laboratoire (1982, p. 297).

Assim a imagem do sobrevoos: potencializa um desfazimento dos ideais identitários enquanto, simultaneamente, está marcada pela guerra, que através de seus dispositivos busca reconstituir a ruptura para manter a guerra, isto é, busca o homem em sua identidade, inteiro em si mesmo, para ser incorporado na igualdade ou aniquilado na diferença¹⁶⁰. O sobrevoos no poema é então recusa e risco. Se há a possibilidade de existência, indissociavelmente há a possibilidade de aniquilamento do próprio corpo e sua propriedade única que é na passagem. Pois a pretensa

¹⁶⁰ “Mesmo se o filme militar é feito para ser visto em uma projeção que dissimula a análise das fases do movimento em questão – deixando assim sua utilidade prática às séries fotográficas –, a situação é inversa à desencadeada pelos trabalhos de um Muybridge ou de um Marey: não mais se trata de observar um cavalo ou um homem, ou seja, um *corpo inteiro* para estudar as deformações inerentes ao seu deslocamento, é *necessário agora tentar reconstituir as linhas de ruptura das trincheiras, a infinita fragmentação de uma paisagem minada que é animada por incessantes virtualidades*” (VIRILIO, 1993, p. 161).

totalidade que a fotografia aérea busca abarcar pode fazer sumir “o homem”, para deixar seus indícios de vida e existência, assim como pode guiar a morte que mergulha sobre o corpo singular. Poderia ser dito: encontrar na imagem o homem inteiro é minar uma vida possível, pois neste caso o que se faz visível é a rejeição da diferença e do limiar, pelo esforço de limitar, de demarcar as fronteiras entre um e outro. O sobrevoo indica o invisível no visível, ou ainda, não a reconstituição do (que nunca foi) inteiro e sua aparência, mas a inscrição de uma pungência ausente, de modo que em “Uma fotografia aérea” cria-se acesso para um sentido que vai contra a postura militarista que decide a vida ou a morte¹⁶¹.

Tendo sido perseguido, exilado, detido, o poeta, através do “eu”, se situa no ponto que está próximo ao extermínio, mas ainda à margem, onde seu poema tem lugar enquanto gesto, esta aparição momentânea que talvez seja o sentido mesmo, à escuta do sentido (ressoa: “eu devo ter ouvido”...) que se abre não no “caos de forma sem significação” que os procedimentos militares buscam evitar com a atribuição de um sentido próprio, mas em sua própria ausência de sentido, na ausência de sentido que mostra a sua propriedade: a imagem ou o poema não *tem* sentido, um e outro apontam o inapropriável do sentido. Um “eu” passa, e ao final nem indícios há: uma fotografia que (se quisermos) podemos rasgar.

Agora, “Uma fotografia aérea” e “Poema sujo” são dobras: sobrevoo e rasante. O que passou, em “Uma fotografia aérea”, e o que vem, no “Poema sujo”, são aparições de um mesmo momento, presente, mas potencialmente heterogêneo. Proliferam acontecimentos incertos, indecisos, retardados pelo que já não existe (a materialidade que muda e passa no homem e na cidade) e pelo que ainda pode ser (a memória do corpo, a imaginação) – “Quantas tardes numa tarde!” (GULLAR, 2008, p. 244). Ou seja, o que não se vê no sobrevoo, quando o rosto do poeta está sobre “Uma fotografia aérea” – tirada “às três e dez de uma tarde / há trinta anos” (GULLAR, 2008, p. 213) –, agora, lá embaixo, no “Poema sujo” – escrito “às quatro horas desta tarde / de 22 de maio de 1975 / trinta anos depois” (GULLAR, 2008, p. 251) –, pode ser visto e ouvido por meio deste presente compartilhado pelos poemas, no qual surge a cidade de São Luís do Maranhão com o corpo que toca/é tocado.

¹⁶¹ No procedimento militar há a pretensão do fechamento, a tentativa de exaustão do campo visual e semântico: “Esta propriedade de tornar visível o invisível – experiência que consiste em examinar indefinidamente uma determinada imagem, encontrar um sentido ao que, a primeira vista, parece um caos de forma sem significação – ou a análise manual do filme [...] estão próximas ao procedimento militar de avaliar a paisagem inimiga a partir das destruições realizadas por elementos geralmente camuflados (trincheiras, acampamentos, *bunkers*) [...]” (VIRILIO, 1993, p. 47).

Para armar de outra maneira: em “Uma fotografia aérea” se está diante do *studium*, diante da ausência de *punctum*, ou melhor, diante da presença dessa ausência (do seu assédio), a qual só pode ser encontrada quando em contato com um “eu” que se sabe incluído nessa imagem aérea, um “eu” invisível como o restante das pungências possíveis para o seu corpo, mas impossíveis para a distância do sobrevoo. No “Poema sujo”, diferentemente, o *punctum* prolifera, disseminado na superfície da cidade¹⁶². Se o *studium* está “sempre codificado”, como diz Barthes (1984, p. 80), reduzido a uma forma de significação e controle, o *punctum* é um “suplemento”, cria ou permite adivinhar uma “espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89). (Na violência da guerra, o que são as imagens de reconhecimento aéreo – e os voos da ESMA durante a “guerra antissubversiva”¹⁶³ – senão formas de eliminar os pontos cegos, os extracampos por onde o corpo faz passagem).

Em “Uma fotografia aérea”, alguém pode rasgar a imagem como forma de poder esburacá-la, pontuá-la, como maneira de vazá-la para além da previsibilidade do código e seu poder. E no “Poema sujo” estão esses buracos alargados, a vertigem de uma imagem longa, deslocada, tocada de perto e toda pontuada de desbordamentos, de movimentos de vida e morte. Movimentos que podem ficar mais intensos se pensarmos que em *A Câmara Clara* o rigor conceitual de um artefato se mantém flexível e brincalhão, como afirma Derrida¹⁶⁴. O “Poema sujo” é então o

¹⁶² “Me extravio / na Rua da Estrela, escorrego / no Beco do Precipício. / Me lavo no Ribeirão. / Mijo na Fonte do Bispo. / Na Rua do Sol me cego, / na Rua da Paz me revolto / na do Comércio me nego / mas na das Hortas floresço; / na dos Prazeres soluço / na da Palma me conheço / na do Alecrim me perfume / na da Saúde adoeço / na do Desterro me encontro / na da Alegria me perco / Na Rua do Carmo berro / na Rua Direita erro / e na da Aurora adormeço” (GULLAR, 2008, p. 278). Prolifera “entre jovens que se beijam e se esfregam / junto à cancela / no escuro / e quando o tesão é muito decidem casar” (GULLAR, 2008, p. 254-255); e entre tudo que não se pode ver do alto, em sobrevoo: “e o quintal da Rua das Cajazeiras? O tanque / do Caga-Osso? a Fonte do Bispo? a quitanda / de Newton Ferreira? / Nada disso verá / de tão alto / aquele hipotético passageiro da Braniff” (GULLAR, 2008, p. 272).

¹⁶³ Em *El vuelo* (1995), Horacio Verbitsky narra os diálogos que manteve com o ex-capitão de corveta da ESMA Francisco Scilingo, nos quais este confessou (o primeiro oficial da Escola de Mecânica da Armada a fazê-lo) os voos que foram realizados, de 1976 a 1983, para lançar ao mar, nus e anestesiados, prisioneiros da “guerra antissubversiva”. Esses aviões podem ter sobrevoado, bem perto, a cabeça de Gullar, que escreveu o “Poema sujo” em Buenos Aires e lá ficou até 1977. Ele deve tê-los ouvido. (*Rabo de foguete* narra algumas situações tensas).

¹⁶⁴ Refiro-me ao texto de 1981 traduzido como *Las muertes de Roland Barthes*. Nele, Derrida faz uma leitura de como os conceitos de *studium* e *punctum* se relacionam metonimicamente. Isto é, há um deslocamento entre eles, um assédio que se manifesta pela ausência mesma, de modo que não se trata de uma oposição irreduzível, mas de um contato: “Porque, sobre todo y en primer lugar, esta aparente oposición (*studium* / *punctum*) no sólo evita la prohibición sino que, por el contrario, favorece cierta *composición* entre los dos conceptos. ¿Qué debemos

punctum, os *punctums* invisíveis que alguém vê em “Uma fotografia aérea” (não) se anunciando – precisamente – na forma dessa “cidade / geográficamente / desdoblada / em si mesma / e escondida”, tal como

entender por composición? Un par de cosas que se componen en conjunto. 1) Separados por un límite infranqueable, los dos conceptos establecen entre ellos compromisos, uno con otro se componen, reconoceremos ahí, de inmediato, una operación *metonímica*, sutil, del ‘fuera del campo’, que corresponde al *punctum*, que, en su calidad de exterior al campo se compone según el campo ‘siempre codificado’ del *studium*. Le pertenece sin pertenecerle, es ilocalizable, no se inscribe jamás en la objetividad homogénea de su espacio enmarcado, pero lo habita o más bien lo asedia: ‘Es un suplemento, es lo que añado a la foto y que no obstante ya estaba ahí’. Somos presa del poder fantasmático del suplemento, ese emplazamiento ilocalizable. Eso es precisamente lo que da lugar al espectro. ‘El *Spectator* somos nosotros, todos los que compulsamos las colecciones de fotos en los periódicos, en los libros, en los álbumes, en los archivos. Y aquel o aquella que es fotografiado es el blanco, la referencia, suerte de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría gustosamente el *Spectrum* de la Fotografía, porque esa palabra conserva, a través de su raíz, una relación con el ‘espectáculo’ y le añade esta cosa un tanto terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto.’ Desde el momento en que cesa de oponerse al *studium* manteniéndose al mismo tiempo heterogéneo, desde el momento en que no puede siquiera distinguir entre dos lugares, dos contenidos o dos cosas, el *punctum* no se somete completamente al concepto, si entendemos por ello una determinación predicativa distinta y oponible. Ese concepto del fantasma es tan poco aprehensible, en persona, como el fantasma de un concepto. Ni la vida ni la muerte, sino el asedio de uno por el otro. El *versus* de la oposición conceptual es tan inconsistente como el obturador fotográfico. ‘La Vida / la Muerte: el paradigma se reduce a un simple obturador, el que establece la separación entre la pose inicial y el papel final.’ Fantasmas: el concepto del otro en lo mismo, el *punctum* en el *studium*, la muerte completamente otra que vive en mí. Ese concepto de la fotografía, *fotografía* toda oposición conceptual, descubre en ella una relación de encantamiento que constituye quizá toda ‘lógica’” (DERRIDA, 1999, s/p). Apenas esse fragmento bastaria para expor a complexidade dos dois conceitos de Barthes e a sua relação com os poemas em questão. Mas Derrida ainda oferece um outro ponto: “Pienso en un segundo sentido de la composición. De esta manera 2) en la oposición fantasmática de dos conceptos, en la pareja S / P (*studium/ punctum*), la composición es también la música. Se abriría aquí un largo capítulo: Barthes músico. Podría colocarse, como una nota, este ejemplo analógico (para comenzar): entre los dos elementos heterogéneos S y P, puesto que la relación no es ya la exclusión simple, cuando el suplemento del *punctum* parasita el espacio asediado del *studium*, es posible decir entre paréntesis, discretamente, que el *punctum* viene a conferir su ritmo al *studium*, a escandirlo: ‘El segundo elemento viene a quebrar (o escandir) al *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (como he investido con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien parte de la escena, como una flecha, y viene a atravesarme. Una palabra existe en latín [...] *punctum*’. Cuando la escansión ha sido marcada, la música llega, al pie de la misma página, de otro lugar. La música es más precisamente la composición: analogía de la sonata clásica. [...] Barthes dará a entender, en pocas palabras, con un movimiento ambiguo de modestia y de desafío, que no tratará el par de conceptos S y P como esencias venidas de un más allá del texto que está por escribirse y que autoriza cierta pertinencia filosófica general. No llevan la verdad sino al interior de una irremplazable composición musical. Son motivos. Si se les quiere trasladar a otro lugar, y es posible, útil, necesario, es preciso proceder a una trasposición analógica, y la operación no tendrá éxito más que en la media en que otro opus, otro sistema de composición los arrastre consigo de manera también original e irremplazable. Escribe acerca de esto: ‘Habiendo distinguido en la Fotografía dos temas (puesto que, en resumen, las fotos que amo estaban construidas a la manera de una sonata clásica) podía ocuparme sucesivamente de uno y del otro’” (1999, s/p).

lemos no poema de Gullar (2008, p. 210), como escutamos¹⁶⁵. É o que irradia por um instante e escande o *studium*, o que “se mantiene como lo radicalmente otro que viene a duplicarlo [*doubler*], a ligarse a él, a componerse con él” (DERRIDA, 1999, s/p). *Studium, punctum*; “Uma fotografia aérea”, “Poema sujo”¹⁶⁶.

Entre “Uma fotografia aérea” e o “Poema sujo” algo é feito visível, é animado para identificar-se, sim, mas com o não-idêntico da identidade, com o desfazimento da identidade: um espaço de ausência cavado no tempo, de modo que ficam suspensas as responsabilidades e as finalidades do que é mais imediatamente dado a ver, do que é comunicado no presente, pois há visões, presentes. Como a dispor do espaço e do tempo, isto é, a usá-los livremente, uma *disposição* que pode ser exatamente esta: a de *dis*-por, ou seja, não simplesmente a ação de pôr de acordo, aproveitar, prescrever, arrumar adequadamente, etc.; de outra maneira, tratar-se-ia de uma força basculante, que traz em si a sua negação, sua suspensão, sem síntese. Com efeito, o léxico apresenta tais sentidos para a transitividade do verbo: dispor (do latim *disponere*) remete tanto a uma forma de controle e posse quanto a uma forma de espaçamento, remete ao “fazer o que se quer” e ao “desfazer-se”. É a potência, portanto, de algo ser usado livremente e, por isso, inclusive, de não ser usado. “O ser vivo, que existe no modo da potência, pode a própria impotência, e apenas dessa forma possui a própria potência”, escreve Agamben, a partir de Aristóteles. “Ele pode ser e fazer porque se mantém relacionado ao próprio não ser e não-fazer. Na potência, a sensação é constitutivamente anestesia, o pensamento não-pensamento, a obra inoperosidade” (2006, p. 21).

A obra (não) ausente: pensei em não usá-la. Pensei, no começo desta grande deambulação, em deixar este fichário arbitrário explicitamente incompleto, o poema de Gullar como um gesto ou uma espécie de imagem – qualquer, singular – do próprio espaçamento, ou como a profanar a máquina: retirar uma peça. Mas não há como suprir a ignorância, afinal, e ainda agora o sentido vai longe, e esta escritura não

¹⁶⁵ No “Poema sujo”: “A noite nos faz crer / (dada a pouca luz) / que o tempo é um troço / auditivo” (2008, p. 256).

¹⁶⁶ “Si es algo más y algo menos que él mismo, disimétrico –respecto de todo y en sí mismo–, el *punctum* puede invadir el campo de *studium* al cual sin embargo, hablando rigurosamente, no pertenece. Es preciso recordar que está fuera tanto del campo como del código. Lugar de la singularidad irremplazable y del referencial único, el *punctum* irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Así, cuando se deja arrastrar hacia esos relevos sustitutivos, lo puede invadir todo: objetos y afectos. Eso singular que no se encuentra en parte alguna *dentro* del campo, moviliza todo y por todas partes, se pluraliza” (DERRIDA, 1999, s/p).

cessará de *excrevê-lo*. Elogio, denúncia; uma coisa *com* outra: o contato como estesia, anestesia; ou como *regard, retard*; ou como vida, morte; chegada, saída; na passagem – *é* passagem. Um corte, precisamente, talvez. Precisamente: eu devo ter ouvido um avião...

eu devo ter ouvido aquela tarde...

eu devo ter ouvido no meu quarto...

eu devo ter ouvido esse avião...

eu devo ter ouvido (sem ouvir)...

[*este* dispositivo no papel que (se quisermos) podemos rasgar]

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(a), p. 65-79.

_____. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007(b), p. 55-63.

_____. “O cinema de Guy Debord”. *Blog Intermédias*. Disponível em: <<http://www.intermedias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em: 05 abr. 2010. Sem informação de tradução. Referência à edição: AGAMBEN, Giorgio. *Le cinéma de Guy Debord* (1995). In: _____. *Image et mémoire*. Hoëbeke, 1998, p. 65-76.

_____. El Yo, el ojo, la voz. In: _____. *La potencia del pensamiento*. Traducción: Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007(c), p. 115-136.

_____. “A Potência do Pensamento”. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, Rio de Janeiro: UFF, n. 1, v. 18, p. 11-28, jan./jun. 2006. Tradução: Carolina Pizzolo Torquato. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/2006-1-Cap%201.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2010.

ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento, Acaso, Você*, seguidos dos haicais completos. Apresentação, edição e notas: Suzi Frankl Sperber. Prefácio: Luiz Dantas. Campinas: UNICAMP, 2002.

_____. *Meu*. São Paulo: Tipografia Paulista de José Napoli e Cia., 1925.

ALVIM, Francisco. Lago, montanha. In: _____. *Poemas* [1968-2000]. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004 (Coleção Ás de colete).

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.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. Sentimento do mundo. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 81-82.

ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Imprensa Oficial, UDUSP e UFMG, 2002. Edição fac-similar de 1922.

_____. Nota preliminar [A Túnica Inconsútil]. In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Vol. 1. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 213-217. (Coleção Poiesis)

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2000. (Obras completas de Oswald de Andrade)

_____. As tarefas do poeta. In: _____. *Telefonema*. Organização, introdução e notas: Vera Maria Chalmers. 2 ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 384-385. (Obras completas de Oswald de Andrade)

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

_____. Institucionalização e disseminação. In: *Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais*, 2009, Florianópolis. Mesa-redonda “Institucionalização da arte”, Fundação Hassis, fev. 2009. Intervenção ainda não publicada. Texto cedido pelo autor.

_____. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

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

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

ARANHA, Luís. “O aeroplano”. *Klaxon*, São Paulo, n. 2, p. 07-08, jun. 1922(a). Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005520/010055-2_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2010.

_____. “Paulicéia Desvairada”. *Klaxon*, São Paulo, n. 4, p. 11, ago. 1922(b). Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005540/010055-4_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2010.

_____. “Crepúsculo”. *Klaxon*, São Paulo, n. 6, p. 3-4, out. 1922(c). Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005560/010055-6_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2010.

_____. *Cocktails: poemas*. Organização, apresentação, pesquisa e notas: Nelson Ascher. Pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Inclui fortuna crítica).

BANDEIRA, Manuel. Libertinagem. In: _____. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993(a), p. 123-146.

_____. Belo belo. In: _____. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993(b), p. 189-210.

BARBOSA, Maria Ignez Corrêa da Costa. Um poeta só João: João Cabral de Melo Neto. In: _____. *Gentíssima: 28 entrevistas*. 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 21-28.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. Frente a Lascaux, el hombre civilizado vuelve a ser hombre de deseo. In: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Traducción: Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001, p. 260-264.

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(a), p. 165-196.

_____. Experiência e pobreza. 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(b), p. 114-119.

_____. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. 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(c), p. 21-35.

_____. Sobre o conceito de história. 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(d), p. 222-232.

_____. Der Destruktive Charakter. In: G. S., IV, p. 396-398. Edição brasileira: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (et al.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p. 187-188.

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

_____. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única (Obras escolhidas v. 2)*. 5 ed. Tradução: Rubens

Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 227-235.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas v. 3). 3 ed. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. Nascimento del arte. In: _____. *La risa de los dioses*. Traducción: J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus Ediciones, 1976(a), p. 9-17.

_____. El museo, el arte y el tiempo. In: _____. *La risa de los dioses*. Traducción: J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus Ediciones, 1976(b), p. 18-40.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

_____. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução: Ana Luíza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

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

_____. El método en acción: la construcción de constelaciones. In: _____. *Origen de la dialéctica negativa*: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo Veintiuno, 1981, p. 203-229.

CACCIARI, Massimo. “Nomes de lugar: confim”. Tradução: Giorgia Brazzarola. Revisão: Silvana Gaspari. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 13-22, 2005.

CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”. *Minotaure*, Paris, n. 5, p. 23-26, 1934.

CANDIDO, Antonio. Ordem e Progresso na poesia. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção apresentação e notas: Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 143-152. (Coleção Espírito Crítico).

_____; SOUZA, Gilda de Mello e. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 03-18.

CHATELAIN-COURTOIS, Martine. Prefácio. In: FAURE, Élie. *A arte antiga*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 27-53.

CROW, Thomas. Saturday Disasters: Trace and reference in early Warhol. In: MICHELSON, Annette [ed.]. *Andy Warhol*. Massachusetts: The Mit Press, 2001, p. 49-68, October Files.

DANTAS, Luiz. Prefácio. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento, Acaso, Você*, seguidos dos haicais completos. Apresentação, edição e notas: Suzi Frankl Sperber. Campinas: UNICAMP, 2002, p. 07-10.

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

DERRIDA, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción: Raymundo Mier.

México, D. F.: Taurus, 1999. Disponível em:

<<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/barthes.htm>>. Acesso: 08 set. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Traducción: Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

_____. *Venus rajada*. Desnudez, sueño, crueldad. Traducción: Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005.

_____. *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.

EINSTEIN, Carl. Aforismos metódicos [1929]. In: FLECKNER, Uwe (ed.). *El arte como revuelta*. Escritos sobre las vanguardias 1912-1933. Madrid: Lampreave & Millan, 2008, p. 39-42.

FAURE, Élie. Antes da história. In: _____. *A arte antiga*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 27-53.

FOSTER, Hal. “O retorno do real” [capítulo 5 de *The Return of the Real*. Londres: MIT Press, 1996]. *Revista Concinnitas Virtual*, Rio de Janeiro, ano 6, vol. 1, n. 8, p. 163-186, jul. 2005. Tradução: Claudia Valladão de Mattos.

Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/foster.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

GIANNOTTI, Marco. “Andy Warhol ou a sombra da imagem”. *Ars*, São Paulo, n. 4, p. 116-126, dez. 2004.

GUERRERO, Luis Juan. *Estética operatoria en sus tres direcciones: revelación y acogimiento de la obra de arte* [Tomo I]. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008, p. 95-161.

GULLAR, Ferreira. Dentro da noite veloz. In: _____. *Toda poesia*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008(a), p. 153-229.

_____. *Rabo de foguete*. Os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

LIMA, Jorge de. A Túnica Inconsútil. In: _____. *Poesia completa*. Vol. 1. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (Coleção Poiesis)

LITERATURA, Revista. Rio de Janeiro, n. 01, set. 1946.

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.

MARQUES, Oswaldino. “O hermetismo na poesia moderna”. Revista *Literatura*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 34-47, out. 1948.

_____. “Sinto que sou uma cidade”. Revista *Literatura*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 25-32, jul.-set. 1947.

_____. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MELO NETO, João Cabral de. A educação pela pedra. In: _____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 01-40.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet II*. V. II, 2 ed. São Paulo: Martins, 1981(a), p. 209-213.

_____. *Diário crítico de Sérgio Milliet VI*. V. VI, 2 ed. São Paulo: Martins, 1981(b), p. 37-40.

_____. “Vocação”. *Jornal A manhã*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 215, jul. 1951. Suplemento “Letras e Artes”, p. 03.

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. 1 ed. Traducción: Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006(a).

_____. *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Traducción: María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Minima Trotta, 2006(b).

_____. Un pensamiento finito. In.: _____. *Un pensamiento finito*. Traducción: Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002(a), p. 01-37.

_____. Guerra, derecho, soberanía – Tejne. In : _____. *Ser singular plural*. Traducción: Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006(c), p. 115-156.

_____. Infinita finitud. In : _____. *El sentido del mundo*. Traducción: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003(a), p. 55-59.

_____. Del ser singular plural. In : _____. *Ser singular plural*. Traducción: Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006(d), p. 15-114.

_____. Acerca de la creación. In : _____. *La creación del mundo o la mundialización*. Traducción: Pablo Perera Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003(b), p. 55-86.

_____. Elogio de la contienda. In : _____. *Ser singular plural*. Traducción: Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006(e), p. 157-170.

_____. *A la escucha*. Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007(a).

_____. Lo excrito. In: _____. *Un pensamiento finito*. Traducción: Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002(b), p. 39-46.

_____. *El intruso*. Traducción: Margarita Martínaz. Buenos Aires: Amorrortu, 2006(f).

_____. *Corpus*. Traducción: Patricio Bulnes. Madrid: Arena, 2003(c).

_____. Alguno. In : _____. *El sentido del mundo*. Traducción: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003(d), p. 111-120.

_____. Pintura. In : _____. *El sentido del mundo*. Traducción: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003(e), p. 127-130.

_____. Nacer a la presencia. In : _____. *El peso de un pensamiento*. Traducción: Joana Masó y Javier Bassas Vila. Castellón: Ellago, 2007(b), p. 127-134.

_____. El vestigio del arte. In: _____. *Las Musas*. Traducción: H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 113-133.

_____. *La mirada del retrato*. Traducción: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006(g).

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.

PICCHIA, Menotti del. “As visões de Criton (D’O Homem e a Morte)”. *Klaxon*, São Paulo, n. 1, p. 05-06, maio 1922. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005510/010055-1_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2010.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

RIO DOCE, Cláudia. *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*. 1996. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996.

_____. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros: cinema e modernismo*. 2002. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

RIVERA, Bueno de. *Melhores poemas de Bueno de Rivera*. Seleção Affonso Romano de Sant’Anna. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Mundo submerso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *Guia Geral de Belo Horizonte [Guia Rivera]*. 1 ed. Belo Horizonte: Velloso & Cia., 1950. [Registro parcial; série de fotografias digitais captadas por Eliani Gladyr da Silva, Coordenadora do Setor de Coleções Especiais da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BPELB), de Belo Horizonte].

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. Pilote de Guerre. In: _____. *Oeuvres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1982.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Bueno, um bom poeta [prefácio]. In: RIVERA, Bueno de. *Melhores poemas de Bueno de Rivera*. Seleção Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Global, 2003, p. 07-12.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Girassol de Outono*. 2 ed. Rio de Janeiro: Orfeu, 1966.

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.

SIMÕES, João Gaspar. “A arte do cinema”. *Letras e Artes*. Suplemento do jornal *A manhã*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 216, 1/11 p., 22 jul. 1951.

SOUSA, Edson Luiz André de. Cidades de morar, cidades de sonhar. In: CASTRO, R. V. e VILHENA, J. (Orgs.). *A cidade e as formas de viver*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005, p. 11-17.

SPERBER, Suzi Frankl. Sons do silêncio: sendas da condensação. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Encantamento, Acaso, Você*, seguidos dos haicais completos. Apresentação, edição e notas: Suzi Frankl Sperber. Prefácio: Luiz Dantas. Campinas: UNICAMP, 2002, p. 11-49.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e

conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

VERBITSKY, Horacio. *El vuelo*. 2 ed. Buenos Aires: Planeta, 1995 (Espejo de la Argentina).

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. *Guerra Pura*. A militarização do cotidiano. Tradução: Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Página Aberta (Scritta Editorial), 1993.

Referências iconográficas

AMARAL, Tarsila. *Operários*. 1933. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://www.artehistoria.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.

CÊSAR, 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.

RIVERA, Bueno de. *Guia Geral de Belo Horizonte [Guia Rivera]*. 1 ed. Belo Horizonte: Velloso & Cia., 1950. [Registro parcial; série de fotografias digitais captadas por Eliani Gladyr da Silva, Coordenadora do Setor de Coleções Especiais da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BPELB), de Belo Horizonte].

WARHOL, Andy. *Marilyn Monroe (Marilyn)*, 1967. 10 screenprints. Disponível em:
 <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6246&page_number=4&template_id=6&sort_order=1>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. *Skull*, 1976. 6 screenprints. Disponível em:
 <http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/83582?initial=W&artistId=5932&artistName=Andy%20Warhol&submit=1>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. *Rorschach*, 1984. Disponível em:
 <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79749>. Acesso em: 18 jun. 2010.