

SUSANNA BUSATO FEITOSA

Da Representação à Imagem:

a composição do signo em Oswald de
Andrade



1910000886



SUSANNA BUSATO FEITOSA

DA REPRESENTAÇÃO À IMAGEM:
a composição do signo em Oswald de
Andrade



SUSANNA BUSATO FEITOSA

DA REPRESENTAÇÃO À IMAGEM: a composição do signo em Oswald de Andrade

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Campus de São José do Rio Preto, para a
obtenção do título de Doutor em Letras (Área
de Concentração: Teoria Literária).

Orientador: Prof.Dr. *Aguinaldo José Gonçalves*

São José do Rio Preto
1999



886/00



*À Tainá,
ao Lucas e
à Marília Beatriz,
por sempre me ensinarem
a ver as coisas
na sua essência,
cada vez que me perco nas
armadilhas do cotidiano.*

*Ao Eloi,
cúmplice do labirinto intelectual
em que estamos envolvidos.*

*À minha mãe,
pela presença no percurso emocional de minha vida
e na realização de meus sonhos.*

*Ao meu pai,
“in memoriam”,
que sempre acreditou em mim.*

Agradecimentos

Quero registrar aqui a relevância da orientação recebida ao longo da preparação desta pesquisa, por parte do Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, que, pelo modo singular com que conduziu as reflexões sobre os estudos intersemióticos de que este trabalho é fruto, soube entender e adensar minhas preocupações pela natureza do poético em Oswald de Andrade.

Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – agradeço pela Bolsa de Doutorado concedida no período de 1997 a 1998.



*Nosso conhecimento, no meu entender,
tem por limite a consciência que podemos ter de nosso ser
e, talvez, do nosso corpo.
Quem quer que seja X, o pensamento que tenho dele,
se eu o aprofundar,
tende para mim, quem quer que seja eu.
Pode-se ignorá-lo ou conhecê-lo, suportá-lo ou desejá-lo,
mas não há escapatória, não há outra saída.
A intenção de todo pensamento está em nós.
É com nossa própria substância que imaginamos
e que nos formamos uma pedra,
uma planta,
um movimento,
um objeto:
uma imagem qualquer não é talvez
senão
um começo de nós mesmos...*

Paul Valéry

Sumário

Resumo	6
1. O caminho percorrido	7
2. O espaço poético do ideograma oswaldiano	14
3. O signo oswaldiano à luz das poéticas da modernidade	39
3.1. Crítica e Criação: o caminho da antropofagia	39
3.2. O procedimento primitivista na construção do legado histórico-estético da modernidade	49
3.3. Geometrizando as próprias fontes	68
3.4. Tradição e modernidade	80
3.5 A palavra em busca do tempo e do espaço escritural	95
4. A poética de Oswald de Andrade à luz da montagem eisensteiniana	114
4.1. A ideogramatização do sentido	118
4.2. A montagem como processo de representação	135
4.3. A montagem enquanto elemento objetivo da operação dos materiais artísticos	143
5. O ideograma oswaldiano: entre o espaço e o tempo	168
6. O acabamento de <i>carrosserie</i>	209
7. Referências bibliográficas	211
<i>Abstract</i>	218

FEITOSA, S. B. *Da representação à imagem: a composição do signo em Oswald de Andrade*. São José do Rio Preto, 1999. 218p. Tese (Doutorado em Letras – Área de Concentração: Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Resumo

A radicalidade em que se insere a produção poética de Oswald de Andrade propõe (e antecipa) o resgate do poético via um procedimento de composição do signo lingüístico homólogo às artes visuais. Esta pesquisa visa estudar o projeto poético antropofágico oswaldiano de modo a refazer o diagrama sógnico da representação e realizar o estabelecimento das relações entre os procedimentos de montagem na poética de Oswald de Andrade e as reflexões de Serguei M. Eisenstein sobre os efeitos imagísticos resultantes de enquadramentos, bem como resgatar os vetores estéticos que estiveram em sincronia com o fazer da linguagem poética de Oswald de Andrade: o primitivismo de Gauguin, o cubismo de Picasso e Duchamp, o procedimento de composição do ideograma e a relação objetiva entre o eu-lírico e o mundo na equação fornecida pelo correlativo objetivo de Eliot, entre o sentir e o pensar. Tais relações evidenciariam o nível de estranhamento da obra oswaldiana no diálogo da rearticulatória de uma fala literária brasileira com a tradição literária.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; antropofagia; poesia; montagem.



1. O caminho percorrido

A reflexão sobre a representação do mundo, sua iconização pelo signo, é o grande plano que envolve meu estudo acerca da poética de Oswald de Andrade.

A concepção de tempo e espaço do ideograma poético oswaldiano é iluminada pelas relações intersemióticas das artes do período. A pintura, a fotografia, a escultura, o cinema, a literatura e a música - chamadas artes do espaço e do tempo, assim consideradas por E. Soriau (1983), participam de um sentimento de universalidade. Seu conceito artístico traz, conforme as palavras de Graça Aranha em sua conferência de abertura da Semana de Arte Moderna, em 13 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, “a realização da nossa integração no Cosmos pelas emoções derivadas dos nossos sentidos, vagos e indefiníveis sentimentos que nos vêm das formas, dos sons, das cores, dos tato, dos sabores e nos levam à unidade suprema com o Todo Universal” (Teles, 1983, p.280). O estilo “desvairado” com que se visualiza “a realização da nossa integração no Cosmos” tem no movimento, na velocidade, na fragmentação e no sonho a força geradora da liberdade de reação à estética mumificadora da arte. Menotti del Picchia, ao pronunciar na segunda noite da Semana sua conferência “Arte moderna”, inicia sua fala com a seguinte imagem:

Pela estrada de rodagem da via-láctea, os automóveis dos planetas correm vertiginosamente. Bela, o Cordeiro do Zodíaco, perseguido pela Ursa Maior, toda dentada de astros. As estrelas tocam o “jazz-

band” de luz, ritmando a dança harmônica das esferas. O céu parece um imenso cartaz elétrico, que Deus arrumou no alto, para fazer o eterno reclamo da sua onipotência e da sua glória.

(ibid., p.287)

A via-láctea, no trecho citado, despoja-se das metáforas de sentimentos escapistas do simbolismo e mimetiza-se no espaço das engrenagens industriais, que aceleram o tempo e multiplicam os sonhos de consumo da nova era. O novo tempo da máquina parece transferir o contexto lírico de outrora para uma outra escala: a do estranhamento e da surpresa, crivo da nova estética.

Será, pois, pelo antilirismo, antiilusionismo, pela depuração formal do espaço, instrumentalizada pela montagem e descontinuidade discursiva, pela crítica à cultura importada e alienante daquilo que temos como substrato lingüístico, social e histórico, enfim, será por meio dessas “pontas de lança” que a poética de Oswald de Andrade se posicionará no cenário estético do século XX.

O trajeto teórico das artes nesse contexto de transformação tecnológica e artística dos materiais é a via iluminadora que faço para ler o discurso oswaldiano, ainda tão estranho e tão instigante. A escolha aconteceu por força da própria pesquisa acerca da natureza da linguagem poética de Oswald de Andrade. O cubismo analítico de Picasso, o cubismo sintético de Duchamp e o cinema de Eisenstein, bem como a recuperação dialética da concepção do primitivismo presente nas poéticas da modernidade, configuraram-se como um dos paradigmas de minha leitura do processo de composição do signo em Oswald de Andrade. O procedimento da montagem, pertinente a todas essas poéticas, forneceu elementos para proceder à elucidação de minha visão dos procedimentos composicionais do signo oswaldiano.



Por que a pintura e o cinema? Com o avanço da técnica, o século XX tornou o tempo diminuto e fugaz. Expressar esse tempo implica repensar os modos de representá-lo. A pintura cubista de Picasso e as experiências com a imagem fotográfica e pictórica de Duchamp colocaram em questão os limites da representação do fazer artístico. O cinema vem ao lado das artes do século XX dividir-se como o sistema artístico do período que redimensionou a noção de representação, porque se construiu enquanto linguagem na relação espaço-tempo, revelando na montagem o instrumento de produção do pensamento paratático, imprimindo no espectador estímulos neuronais de mesma natureza relacional.

A reprodução das imagens em movimento pela película gera o estranhamento e é signo da evolução dos meios de produção e reprodução de imagens após a Segunda Revolução Industrial, como assinala Walter Benjamin, em seu texto “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” (1983). O cinema russo teoriza essa nova linguagem e sobretudo Eisenstein irá desenvolver a teoria da montagem, elevando o discurso cinematográfico à condição de linguagem. De mero suporte para a narratividade, para a progressão dramática (Kulechov, Pudovkin), o cinema se descobre linguagem ao inserir procedimentos de manipulação antiilusionista, antinaturalista. Manipular as emoções do espectador para que fique atento à mensagem revolucionária é o objetivo de que parte. A montagem de atrações torna-se o instrumento de construção da mensagem, que se faz a partir da própria concepção do plano, seu caráter de significante, que se quer algo mais do que mero reconhecimento dos signos que representa. A inserção de um elemento inesperado no fluxo dos acontecimentos promove no discurso o estranhamento, o intervalo, a relação entre os elementos participantes.



Na base, o raciocínio humano é feito por imagens. Ou ainda: percebemos o mundo por meio da experiência sensível, do contato com o outro e as impressões causadas são registradas na memória enquanto “imagens”, sensações que se interpenetram e se repelem e que fornecem registros que, em algum tempo, se decodificam por diversas linguagens: pela mímica, pela música, pela pintura, pela escultura, pela arquitetura... e pela linguagem verbal. Esta última é uma das possibilidades de expressão humana, dominante na esfera social. Por seu caráter comunicativo e propensão para o simbólico, para o arbitrário, a partir da complexidade do raciocínio abstrato em operar com conceitos, estabelece-se como uma “ponte” a interligar um pensamento a outro, sem que haja um contato mais profundo com as palavras ordenadoras do fluxo comunicacional. O raciocínio, nesse contexto, deixa de se processar por parataxe para processar-se numa cadeia intelectual que se apóia nos elementos de ligação subordinativos, como os coesivos, que estabelecem a conexão e a modalização do discurso. Conforme o percurso teórico que teço neste estudo, torno evidente a importância do aspecto desautomatizador da linguagem verbal – que faz a mente repensar e aprofundar o que merece ser aprofundado – pelo viés artístico que examino na composição do signo em Oswald de Andrade.

A fragmentação do discurso poético oswaldiano propõe uma reorganização dos elementos no sintagma, no espaço artístico de sua época. A tradição da estética do fragmentário vem desde o simbolismo francês, na literatura, e desde o impressionismo, na pintura. E inaugura, em termos literários, no Brasil, a engrenagem necessária a movimentar os cilindros dos motores dos novos itinerários, roteiristicamente deflagrados pela palavra de Oswald, visualizadora do seu próprio espaço e de seu próprio tempo.



A busca pelo material lingüístico-histórico leva o signo oswaldiano a realizar um recorte no passado para daí extrair a palavra fecundante de uma visão crítica de seu próprio presente. A antropofagia é em Oswald o procedimento tradutor da experiência criativa do contato com o outro, encontro que é conflito, devoração crítica, porque implica um desejo de conhecimento de novas escalas para ler/entender/inventar o mundo e a própria história.

Este estudo que ofereço como uma operação de leitura acerca dos procedimentos composicionais do signo oswaldiano teve seu início motivado pelos pressupostos que apresentei até aqui. Dei prosseguimento a eles retomando a leitura dos manifestos de Oswald, levando-me a perceber e a estabelecer as relações de nível teórico entre seu método de composição e o da pintura, sobretudo o primitivismo de Gauguin e o cubismo de Picasso e Duchamp. A criação de uma realidade voltada para as cores, formas e volumes implica uma pesquisa e um experimentalismo que redescobre o fazer artístico, adensando-lhe o perfil, o matiz. O objeto representado é relegado ao plano secundário nas preocupações do artista. O que realmente interessa é o jogo de relações que os materiais conseguem fazer surgir no espaço-tempo da composição.

Assim, segundo a classificação feita por Décio Pignatari (1983), procede-se, em termos artísticos, a uma montagem sintática, que atua pelo traço metonímico a configurar no espaço formas que estabelecem alguma relação analógica entre si; procede-se, desse modo, a uma montagem semântica dos materiais, ou colagem, instrumento que dispõe no espaço elementos de natureza vária e contagiante; procede-se, enfim, a uma montagem pragmática, ou bricolagem, que trabalha com o aspecto automatizado do signo, fazendo-o ressurgir estranho, novo, reciclado. Na

verdade, a didática de tal classificação apenas fornece os vetores principais de um trabalho experimental com a linguagem. O fazer artístico movimentava livremente os operadores da montagem.

Revelar esse outro aspecto da poesia oswaldiana – a montagem – que se coloca na base da estrutura sintático-semântica da sua composição sígnica, foi necessário e eficaz em meu estudo da poética de Oswald de Andrade. As relações que construí estiveram teoricamente centradas na concepção ideogramática do signo poético, via Fenollosa, na concepção da montagem, via Eisenstein, e na concepção da estética do fragmento, via Eliot, Pound, Picasso e Duchamp.

Todos esses aspectos trouxeram-me a relação espaço-tempo nas formas de percepção do material da experiência, nas formas de sua representação (de sua tradução para o código artístico que se projeta segundo uma visão antropofágica, rearticuladora dos materiais lingüísticos, históricos e artísticos); e nos efeitos de sentido resultantes, imagens mobilizadoras de um tempo e espaço que se lançam programática e pragmaticamente no presente desta minha leitura do signo oswaldiano.

No percurso de minhas leituras dos textos de Oswald, o próprio material poético que se oferecia ao meu olhar foi-me sinalizando, foi-me fornecendo o roteiro, ainda que de forma fragmentada, à formação de meu pensamento, preocupado com o vir-a-ser de sua poesia. Assim, concentrei-me naqueles que dialogavam mais com os próprios índices que ia observando. Embora tenha me concentrado mais no material de Poesias Reunidas, como um todo, não pude deixar de evidenciar as composições em prosa poética – Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande. Creio que o corpus representativo daquilo que pude resgatar como material crítico e criativo de uma nova poética em Oswald de Andrade pode ser ampliado em leituras

futuras. O que ofereço aqui já é ambicioso, o que revela a angústia e desejo pessoais de traçar os meandros daquilo que poetas e críticos literários evidenciaram como certo, porém, pouco ou nada me apresentaram no sentido de visualização microestética no espaço de linguagem dessa poesia.

Portanto, o objetivo principal da presente leitura do signo oswaldiano é evidenciar o alto grau de inventividade de sua poética, traçando os procedimentos que levaram Oswald a atingir o ponto de excelência em termos literários e culturais. E, também, por outra via, trabalhar a especificidade de seu discurso, destronando o mito do piadista e bufão que envolveu a sua personalidade, simbolicamente representada assim por uma crítica que não compreendeu o alcance de seu projeto inventivo. O Oswald dos chamados “poemas-piadas” e das paródias é a imagem diluída e ingênua construída sobre um poeta que ainda não é lido como merece, pois suas “rasteiras” são certas para o leitor desatento e incauto, um leitor de superfícies.

Por meio desta experiência crítica é, enfim, possível redesenhar, geometrizar as várias “gares” da poética oswaldiana, a fim de contribuir para as reflexões do seu fazer artístico e suas relações com a cultura brasileira.

A tessitura deste caminho realizou-se pela invenção e pelo prazer da descoberta, o que caracteriza o caráter fecundante deste estudo que se oferece como um exercício de leitura atenta e sistemática acerca da composição do signo em Oswald de Andrade. Da representação à imagem: eis o processo que as relações microestruturais de sua obra configuram. Das relações implicadas no arranjo geométrico, ideogramático entre os elementos, sugere-se a imagem nova, o novo efeito de sentido que redimensiona o tempo e o espaço poéticos inaugurados pelo processo inventivo da poesia oswaldiana, e que exerceu influência considerável nos modos de conceber o poético e suas relações com a cultura brasileira ao longo do século XX.

2. O espaço poético do ideograma oswaldiano

Ao considerarmos a extratemporalidade¹ de Oswald de Andrade parecem-nos difícil a tarefa de articular o triângulo autor-obra-momento histórico, ao gosto de uma crítica historicista.

O melhor ângulo para um movimento em *close up* do biografema oswaldiano é justamente aquele que entrevê a personagem participando do recorte estético pontualizado pela Semana de Arte Moderna de 1922, marco da devoração crítica empreendida num momento de crise social, sobretudo econômica, iniciada na década de 1910 e exponenciada na década seguinte.

A época em que Oswald de Andrade direciona o seu discurso descarcaizante, em prol de uma reviravolta na literatura brasileira do início do séc. XX, é agonizante. As oligarquias rurais têm seus dias contados devido ao “novo modelo econômico financeiro mundial”, que dá abertura ao capital estrangeiro nas operações com o café. A industrialização crescente de São Paulo, com a chegada de empresas suíças, italianas e inglesas e a emergente oferta de mão-de-obra imigrante abalam o perfil provinciano da cidade que se

¹ Ao usar o termo “extratemporalidade” aqui, refiro-me ao aspecto que enfatiza o não-condicionamento do signo oswaldiano a seu tempo tão-somente. O caráter molecular de sua poesia impõe um projeto dinâmico de invenção, caracterizando-se, como se verá neste estudo, enquanto elemento de diferença na história literária brasileira. O traço histórico demarcador – a Semana de Arte Moderna – é o eixo temporal sobre o qual se projeta a perspectiva emanadora de uma paradoxal relação de semelhança do poeta Oswald com seu tempo (o homem-histórico, transformador do fluxo dos acontecimentos) pelo veio da dessemelhança, ou seja, do traço irônico. É esse aspecto que me leva a projetar Oswald, simultaneamente, no eixo de duas coordenadas: do tempo histórico e linear e do tempo não-demarcado, tempo oblíquo, sincrônico, de um presente que se inaugura como etapa histórica e como projeto utópico a estabelecer o diálogo entre o passado e o futuro. E é esse “a-tempo” que confere a atualidade da poesia de Oswald de Andrade, naquilo que ela tem de mais radical e universal: a revelação do poético por meio do engaste dos signos, em busca de sua própria natureza semiótica.

depara na década de 1920 com os movimentos grevistas (politicamente considerados anarquistas) e com o movimento dos *bonds* e automóveis, que já delineiam os traços da modernidade nos trilhos e avenidas. A “falta de equilíbrio” dos “futuristas”, assim chamados os modernistas da Semana, impõe um novo ritmo, uma nova perspectiva aos rumos da arte e da literatura, já esvanecidas e arcaicas diante das mudanças radicais que se faziam presentes àquela época. A queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, abala substancialmente a economia brasileira, desestruturando os antigos barões do café, que já anunciam sua decadência. No campo político, as eleições presidenciais dão-se num clima de insegurança, uma vez que

a decantada soberania popular e a possibilidade de uma representação democrática eram esmagadas pelo voto a descoberto, a falsificação eleitoral, o voto por distrito e o chamado terceiro escrutínio, pelo qual os deputados ou senadores, cujos mandatos fossem contestados, submetiam-se no reconhecimento de poderes por parte da respectiva Casa do Congresso.

(Helena, 1983, p.108)

No contexto cultural brasileiro, a Semana de Arte Moderna de 1922, como ficou conhecido esse momento de desbunde no marasmo a que a expressão artística da época estava submetida, insere a crítica e o questionamento formal. Oswald de Andrade traz de suas viagens à Europa o espírito e a técnica das novas tendências artísticas, sobretudo o cubismo.

Querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas, particularmente tolerada pela Polícia Especial, e que nos quis infligir um dos grupos modernistas, o Verde-Amarelo, chefiado pelo Sr. Cassiano Ricardo.

(Andrade, 1972, p.95)

E mais adiante, declara: “Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo” (loc. cit.).

Oswald afirma de modo incisivo que a missão dos artistas e intelectuais é participar dos acontecimentos: “Que será de nós, que somos as vozes da sociedade em transformação, portanto os seus juízes e guias, se deixarmos que outras forças influam e embarquem a marcha humana que começa?” (ibid. p.99)

Esse debruçar-se sobre a realidade de uma presença orgânica de um ritmo novo, desencadeador de um processo entrópico na orientação da arte, é uma reação ao estado de coisas em que se inseria a linguagem e o pensamento artísticos de então.

Declarava Menotti del Picchia em “Na Maré das Reformas”, publicado no Correio Paulistano, de 24.01.21, cujo conteúdo transcrevemos como se encontra em Mário da Silva Brito:

a) - o rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) - a independência mental brasileira através do abandono das sugestões européias, mormente as lusitanas e gaulesas; c) - uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos; d) - outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte de uma realidade vital; e) - e, por fim, a reação ao ‘status quo’, quer dizer, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma.

(Brito, 1964, p.167)

“A poesia existe nos fatos”, afirmaria Oswald em seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Em outras palavras, a atualidade de uma época fornece os

motivos e modula a palavra em sua busca pelo ritmo. O passado não se coloca mais como paradigma para o presente. O passado é concebido pelo modernismo como o outro sujeito da comunicação, com o qual se processa o diálogo e a reciclagem do material recebido. Assim concebe Oswald a filosofia da composição artística de sua época.

O projeto poético oswaldiano é ousado pois tenta renovar o modo de composição poética da época e não somente a nova direção dos temas. O aparente fragmentário de sua poesia e sua prosa tem em si um projeto altamente articulado e sério de renovação. A atitude de irreverência é própria desse período eufórico e experimental (das vanguardas do século XX). Isso é o que gerou um Oswald-lenda e que embaçou o homem empreendedor, construtor e radicalizador de formas e conteúdos. Oswald ocupador de espaços: rearticulador da palavra que se move se desfuncionalizando: a linguagem publicitária colocada em evidência na página; o convite de participação do nascimento “de nossa filha Gilberta” alçado à condição de “estrofe”; o movimento em close da palavra-verso plasticamente concebida como plano cinematográfico. “Roteiros. Roteiros. Roteiros.” A palavra de ordem oswaldiana articula a palavra num movimento indicial, sinalizador de formas e conteúdos. A recuperação dos traços essenciais das coisas na imediatez com que surgem leva a sua poesia a ser lida numa concepção ideogramática.

“A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente” (Andrade, 1978a, p.9). Tem-se aí o alcance à arte na música que está sendo composta para flauta e a presença do veículo que acondiciona o mundo num espaço emoldurado: a página do jornal. Hoje teríamos a TV, a

internet, veículos construtores de espaços e deflagradores de perspectivas, reprodutores e produtores de linguagens. Não é a palavra comum que busca Oswald, mas a palavra em relação: “Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz” (ibid., p.8). A palavra no espaço do tempo contemporâneo tem a dimensão do gesto, quer se verbalizar, gráfica e sonoramente. A relação analógica que o poema cria em seu interior restaura o gesto verbalizado: as camadas sonora, semântica e gráfica, em relação, participam da montagem e geram uma nova percepção do espaço poético.

O movimento modernista propõe uma nova perspectiva ao olhar o mundo (conquista que o cinema já alcançara com a câmara liberta de seu eixo fixo): a Poesia Pau-Brasil. Oswald de Andrade, em 1924, publica seu manifesto em favor de uma poesia cuja estética seria guiada pelos princípios destruidores/construtores de um pensar a cultura e sua arte, questionando e destronando as elites intelectuais em favor de “uma contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”, como diria em seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (nome retirado da madeira que fora nossa primeira matéria-prima para exportação)². Assim, sob uma nova perspectiva e uma nova escala, o objeto artístico passa a ser o momento presente revigorado na oposição: a floresta e a escola, metáforas das raízes do matriarcado (o referente primitivo) e da cultura messiânica e patriarcal (o referente da ordem e do saber impostos), herdada da época colonial brasileira e que sobreveio àquela. Os dois contextos se contrapõem na realização de uma busca das raízes não folclóricas mas emergenciais do vir-a-ser brasileiro. A posição de Oswald é

² Oswald de Andrade amplia, a meu ver, o significado do nome que dá a sua poesia. Poesia Pau-brasil: matéria-prima de nossa inteligência lúdica que devora a projeção utópica do outro (do estrangeiro) sobre nós e a devolve, a exporta enquanto produto *ready-made*, pronto para o uso, tecnologia nacional, a nossa resposta à política cultural de expropriação das raízes que fundou – pela dor – uma nação nos trópicos. No imaginário nacional que se foi tecendo ao longo da história, o Brasil revestiu-se como a projeção utópica do futuro promissor para a Europa, para o outro. Carregamos hoje ainda o fardo de sermos “o país do futuro”, cujo presente de miséria se agrega a essa promessa.

política e filosófica ao propor uma poesia sem anacronismos e sem veias sociologizantes, mas pura, sem adornos na forma, no entanto prestes a alimentar-se de qualquer informação, imediatamente reciclada e recriada em signo potencializador de novas imagens, novos modos de ver. A antropofagia, enquanto filosofia, representaria esse momento emergente e divergente na cultura brasileira, já anunciado pela agitação da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. “Só na busca, pesquisa e encontro das origens primitivas está a salvação de um universo que se desmorona”, declarou Oswald de Andrade em entrevista ao Correio Paulistano pouco antes de sua morte. Essa idéia de retorno, de reavaliação do legado cultural brasileiro estaria representada na imagem de uma “idéia em movimento” que chegasse

às fontes do primitivismo, já que só com esse retorno às bases reais se poderia iniciar de maneira certa tudo o que até então vinha sendo deturpado, desvirtuado. Só fazendo uma arte natural, espécie de bengala de cego, despida de adamares e falsidades, se poderia romper uma cadeia de erros que se sucediam há centenas de anos, para chegar à pureza fundamental, à força natural do primitivo.

(Branco, 1987, p.1)

Haveria, pois, uma receita do “biscoito fino” de Oswald de Andrade? Se encontrarmos os ingredientes da composição desse “fino biscoito”, estaremos de posse de quê? Que lição nos dá Oswald nessa busca pelo detalhe estilístico de sua composição? O que aprendemos com seu instinto caraíba? A sermos livres? A sermos arrojados? A buscarmos o mundo em nós mesmos? A fazermos da palavra um instrumento de expressão libertadora? A criarmos um mundo e a criarmo-nos dentro dele? O caminho para a síntese, para a simplicidade das coisas por meio da expressão plástica da palavra é o viés daquilo que o espelho das águas do oceano refletem. Miramar é o guia dessa busca do viés. Miramar tem o horizonte diante de si e seu olhar apreende o

mundo na simultaneidade de seus acontecimentos, de suas nuances. Roer a trama acachapada que solidifica e imobiliza os gestos é o movimento de revelação desses próprios gestos. Encontro com a simplicidade. Com a raiz. Com as cores primárias. Com a terra. Com o pensamento primitivo. Com a associação pura e simples dos objetos: revelação da imagem.

– O que é o amor? – pergunta o mundo.

– Humor. E também humores, rumores, tremores, temores, morte... –
redesenha o poeta.

A ironia como flecha sinalizadora dos valores do homem. Moldados, vividos e transformados por ele. A crítica no lugar da homenagem. O avesso no lugar do verso. Um novo verso, um novo modo de representar todas as coisas. Um modo movente, atraído pelo ritmo dos teares das indústrias, pelos sinais do telégrafo, pelo encontro dos bondes móvidos à eletricidade.

Seguir os sinais é a palavra de ordem oswaldiana. Os sinais nos levarão à essência do biscoito? Mastigar o biscoito: gesto de devoração. Oswald foi devorado?

Sabemos que o alcance da poesia oswaldiana chegou à poesia concreta, último movimento de vanguarda do século XX, conforme a visão de Haroldo de Campos (1984) que, de certa forma, traduziu a virada oswaldiana num projeto de revelação do signo nele próprio, catalisador e redimensionador do presente, visor sincrônico do fazer poético, segundo o qual a pluralidade dos sistemas sígnicos concorre para uma dimensão crítica da própria representação do mundo pelo poeta.

Oswald de Andrade sinaliza para a literatura brasileira o tempo dos avanços inerentes à palavra frente ao mundo tecnicizado e científico que se inaugura depois da Segunda Revolução Industrial, a partir da qual ocorre uma reorganização das linguagens pelo avanço da técnica. Mais uma vez o caráter

aurático da obra de arte começa a ser colocado em questão frente aos novos meios de produção e reprodução de bens.

A tendência geral da literatura brasileira de fim de século, notadamente a poesia, perpetua os valores de uma arte aurática que, com desdém, ignora o alcance do processamento das informações geradas pelos novos meios de produção artísticos. A questão da aura da obra de arte estaria, no final do século XIX e meados do XX, na busca pela eternidade do próprio homem na arte, no seu fazer único e irrepetível. As religiões tornam-se auráticas em seus símbolos, pois preenchem a esperança humana da vida eterna. A poesia, ao se refugiar no manto aurático que o parnasianismo reinaugurou, tem medo do agora do seu tempo e se quer eterna e bela, tal qual os cânones legados pela arte clássica.

O movimento da leitura dos signos lingüísticos impõe uma sucessão e uma sobreposição de imagens: a leitura se dá no tempo. Os signos na sua corporalidade impõem sua presença no movimento da leitura: a grafia das letras, o significado imposto/deflagrado pela cultura, o traço sonoro resultante do amálgama fonético das palavras, tudo implica uma gestualidade, uma apropriação do espaço no tempo da leitura.

A partir do momento em que o signo aspira à alinearidade da composição e ironiza a lógica que ordena o pensamento e as imagens, segundo o enfoque da tradição, das molduras consagradas pela tradição (o soneto, sobretudo, a métrica obediente e o verso de ouro, por exemplo), há o questionamento de um futuro que se coloca no horizonte de um fazer artístico que vive o paradoxo da modernidade: ironia *versus* analogia. Enquanto a ironia pertence a um tempo histórico, “linear, sucessível, irrepetível” que se caracteriza como consequência e consciência da história, a analogia é a

“manifestação do tempo cíclico” (loc. cit.)³ em que passado e futuro encontram-se no presente. A poesia que se inaugura com Oswald de Andrade participa desse duplo movimento: ironia e analogia. Ironia às formas, aos conteúdos, ao pensamento lógico-aristotélico (referencial histórico), monológico e patriarcal. Analogia de formas, de conteúdos, evocação de um pensamento analógico, semiótico, no sentido de levar a palavra a se projetar num tempo e espaço estéticos (referencial poético). Oswald vai buscar na palavra-síntese, na economia de meios, o silêncio, o intervalo em que o pensamento se projeta; e o espaço, a que o olhar se volta num movimento cíclico dos próprios signos de que se compõe o poema. “A literatura é a arte de vivificar a história do homem e do mundo pelas leis do ritmo pictórico, esculptoreo e musical – na palavra” (sic.), declara Oswald de Andrade.⁴ A palavra poética de Oswald de Andrade vai se constituir no elemento essencial de sua poesia, numa tendência já assinalada por Mallarmé no século anterior: “a poesia se faz com palavras e não com idéias”.

E as palavras terminam por compor na poesia de Oswald uma nova escala no modo de representar o mundo. Em outras palavras, uma nova perspectiva iluminadora dos efeitos de sentido que os novos meios de se relacionar esteticamente com o mundo produzem: efeitos de descoberta.

Em

3 de maio

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi
(Andrade, 1978b, p.104)

³ Conf. também Paz, O. Os filhos do barro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.141-145.

⁴ Por ocasião da Bienal de Arte de São Paulo (1998), tive contato com o Caderno manuscrito com anotações conjuntas sobre arte, de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Rio de Janeiro: Col. Particular, 22p., de onde faço a citação.

Oswald tece na concisão dos versos uma fala que revela uma relação entre a visão ingênua de “meu filho de dez anos”, caracterizadora daqueles que não sabem e descobrem (como já dissera Oswald em seus manifestos) e que, subrepticamente, atuam pelo veio irônico a questionar tudo o que o saber ilustrado legou como verdadeiro e como modelo. O prazer advindo da descoberta “Das coisas que eu nunca vi” dá-se no momento em que a consciência se depara com o pensamento primitivo, catalisador da essência das coisas pela analogia dos fragmentos que recortamos do mundo. O prazer da descoberta é o instante que se revela único no fluxo contínuo do tempo histórico, cronológico e diacronicamente caracterizado pelo homem. A poesia nasce desse aspecto paradoxal de que se reveste nossa experiência de expressar o mundo.

A correspondência que W. Benjamin (1983) vê entre o cinema e a vida moderna das grandes cidades⁵ existe entre o signo verbal e a esfera da vida contemporânea, com seus vários sistemas sígnicos. A sucessão dos sinais lingüísticos e a forma que adquirem ao se sobreporem, ao se contaminarem impõem uma nova percepção ao homem comum. A palavra deflagra esse novo movimento que se enrosca no ritmo dos acontecimentos que norteiam a vida moderna. Os movimentos de leitura dos signos lingüísticos também impõem essa sucessão e sobreposição. Mas ao perdurarem no espaço da página, oferecem-se à contemplação, à leitura livre do olho. Esse movimento que se quer alinear é possibilitado pelo procedimento da montagem explorado por Oswald de Andrade.

⁵ “O cinema corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, àquelas mesmas que hoje, na escala da vida privada, vive o primeiro passante das ruas de uma grande cidade, e, na escala da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo”. (Benjamin, 1983, p. 25, nota n.28)

O que invade o olhar interpretante, após a Segunda Revolução Industrial, é um novo modo de compor a vida, um novo tom que se projeta com os avanços tecnológicos e que se “signefaz”⁶ nas várias linguagens, nos vários sistemas. E o pensamento? Seria ingênuo supor que a mente humana não participasse do novo mosaico semiótico. A associação entre as imagens é dada pela força da representação dos elementos fundadores dessas mesmas imagens, signos que se projetam na mente e transformados em virtualidades.

Com o advento da Segunda Revolução Industrial, a reprodução em série de um objeto artístico implicou vê-lo/lê-lo, pela redundância de sua exposição e pelo alcance social da obra, de modos diferentes. A sociedade burguesa do século XIX europeu investe na aquisição das reproduções artísticas para se situar contextualmente num círculo social aurático, cujos valores hauridos na aristocracia são traduzidos pelos seus códigos de classe. Os padrões sociais operam a mudança e o caráter aurático da obra de arte se ressent. A aura dá à obra unicidade, autenticidade, singularidade, particulariza-a enquanto modelo; ela situa a obra na história.

Segundo o conceito de mimeses de Aristóteles, a arte produz-se pela semelhança a um original, e, feita pelas mãos do homem, é criação de algo novo. “Para Aristóteles a arte é, antes de tudo, resultado de uma habilidade especial para o fazer, não o fazer maquinal, repetitivo, mas aquele capaz de transfigurar os materiais a ponto de alcançar um poder revelatório” (Santaella, 1994, p.29). O cinema redimensiona a mímese aristotélica, pois, além de criar seu material pelo procedimento estilístico da montagem no nível imagístico, lingüístico e sonoro (musical), cria sua própria reprodução: a gravação em

⁶ O termo “signefaz” é um neologismo que traz na composição as palavras “signo” e “fazer”, cuja montagem no sintagma leva-me à idéia da ação de algo “fazer-se signo”, “tornar-se material significante”, na relação que esse algo estabelece com os demais elementos do sistema no qual se insere.

filme contém as duas vertentes da linguagem cinematográfica: criação e reprodução.⁷

“Viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para fugir da morte”, afirma Paz (1984, p.198). Depois da Segunda Revolução Industrial e com o avanço dos meios técnicos de produção e reprodução em série, vemos com Benjamin que a arte se ressentia dessa aura e, absorvida pelos novos recursos técnicos, sujeita-se a sua própria morte, a sua própria redefinição. O que é a arte à beira dos novos avanços como a litografia, fotografia, cinema, discografia, tevê, informática, clonagem de células, se avançarmos pelo final do século XX? No que a linguagem escrita é afetada? A palavra poética fiel aos cânones artísticos torna-se o quê diante de um mundo tecnicizado? O cinema deu movimento à fotografia que em si já representa uma revolução em termos de reprodução do objeto. O olho passa a ser o grande guia na busca dos ângulos a serem observados e reproduzidos/representados pela objetiva da câmara fotográfica. No cinema, a câmara dá movimento aos ângulos e os insere num procedimento que os reproduz segundo o olho e a mente do artista. A fragmentação a partir dos planos e a justaposição (combinação) na sequência dos planos obedecem a um princípio dual de reflexão do próprio fazer: analogia/ironia; a representação da utopia/realidade.

O cinema, dentre as artes visuais, por causa do signo do movimento que lhe dá sua natureza, foi, depois da fotografia e a partir dela, a linguagem que possibilitou colocar “os opostos em circulação”, expressão de Paz (1984) ao falar da “metaironia”, atividade lúdica, em nosso entendimento, que não exime os contrários de sua presença crítica; colocados em circulação, segundo

⁷ Com o vídeo-teipe, a TV passou também a buscar em seus novos recursos de produção e reprodução uma linguagem própria, para o que a informática contribuiu de forma ímpar.



o procedimento da montagem, a metáfora desorienta-os, intercepta-os, transpassa-os, torna-os relativos. Isso porque participam da operação criadora do discurso segundo uma “perspectiva simultânea”, em que não há “sequência temporal”, “narratividade”, mas a representação das partes dentro de uma perspectiva globalizante, não analítica, mas sintética.

Assim, procederia o poeta de modo a extrair da sua realidade os elementos concretos e sensíveis que farão parte de um outro construto⁸, cuja perfeição se erigirá diferentemente da perfeição com que os elementos estão dispostos na natureza. Argumenta Mário de Andrade que a “natureza existe fatalmente, sem vontade própria. O poeta cria por inteligência, por vontade própria” (Andrade, 1960, p.237). Ou seja, o autor é como um operador da linguagem: “A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade” (ibid., p.243). O fazer poético, neste contexto, faz da síntese seu tempo: a presentificação das imagens, dos assuntos poéticos (concebidos em liberdade) reintegra, como diz Mário de Andrade, o poeta na vida. A essa presentificação das imagens Mário dará o nome de “polifonismo”, ou ainda, “simultaneidade”.

Extraído da linguagem musical, o termo “simultaneidade” significa, segundo o próprio Mário de Andrade, “a coexistência de coisas e fatos num momento dado”. E a polifonia como o “efeito total final” advindo da “união artística simultânea de duas ou mais melodias” (ibid., p.268).

A polifonia subentende a simultaneidade eurítmica, ou seja, a coexistência de vários elementos, unidos por um veio, ou ainda, por um olhar crítico, analítico e reflexivo: “superposição de idéias” (ibid., p.269).

⁸ Uso a palavra “construto” aqui no sentido de objeto organicamente estruturado, articulado em suas partes.



Em oposição ao traço melódico de uma poesia “passadista” (como Mário qualifica a poesia do passado que não deixou contribuição para o futuro), que busca na “concatenação de idéias” dentre outros fatores o lirismo, Mário coloca o traço polifônico “do poema modernista” (ibid., p.269), argumentando que é na “sensação complexa total final” que se dará o efeito de simultaneidade.

O “contato subversivo” que as produções artísticas brasileiras tiveram com a Europa foi um fator importante no processo de formação cultural.

A antropofagia de Oswald de Andrade, por conseguinte, está vinculada à revolução tecnológica, à reformulação dos padrões artísticos. A volta à sensibilidade primitiva não está ligada a uma nostalgia dos temas indianistas, explorados pelos românticos no século XIX, é, sim, uma volta à linguagem como raiz, ainda primitiva, pela qual perpassa a visão livre e despojada dos ranços acadêmicos, dos artificialismos semânticos de sua retórica. Um olhar para as coisas que percebe o seu caráter formal e o antecipa ao verbal.

Não é um falar de, um descrever algo, mas um representar seu caráter formal: a natureza ideogramática da língua. Dessa forma, a linguagem poética de Oswald constrói-se em busca da síntese, do equilíbrio, do acabamento formal, tudo isso visto sob uma nova perspectiva, numa mudança considerável de eixo e ponto de vista, pronta para fazer o recorte e articulá-la numa nova escala, num novo padrão de grandeza e valoração, assim como o desenho infantil que expressa os elementos sem a preocupação de inseri-los numa perspectiva que tenha como centro um ponto de fuga convergente e deflagrador da ordem hierárquica de todos os outros elementos. O desenho infantil altera essa visão unificadora do espaço e dispõe os elementos numa lógica descentrada de um eixo único. Como Oswald afirma em seu “Manifesto Pau-Brasil”: “O reclame produzindo letras maiores que torres”. Os focos de

importância na sociedade tecnicizada são outros e concorrem com os elementos já existentes.

O caráter simultâneo e paratático dos traços implicará uma sintaxe fragmentada, redutora e esfaceladora do referente, que só se reordena no movimento que a leitura e/ou o olhar derem à montagem dos fragmentos.

Estariamos diante de um “enovelamento” do referente, de um novo artifício?

“Contra o detalhe naturalista” se opõe Oswald. A atitude deformadora recoloca o referente e a crítica, por meio da ironia e da paródia, deslocam-no para uma outra escala. E como proceder a essa redefinição da imagem poética, num movimento de acerto do relógio da literatura nacional, como afirma Oswald? “Substituir a perspectiva da literatura visual e natural por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica e ingênua” (Andrade, 1978a, p.8).

E ainda: o alimento necessário para essa redefinição do fazer e do pensar está bem perto do poeta: “no jornal anda todo o presente”. Nas ruas, na fala do povo, nos sentimentos mais universais, na própria história geradora do pensamento filosófico e literário, em tudo está a contribuição, o material do “poeta-bricoleur”, do artista redefinidor de seu presente e de sua presença num mundo que se quer projetar numa utopia de renovação da vida, defendida em seu “A marcha das utopias” e em “Crise da filosofia messiânica” (1978a).

A leitura mosaical, simultânea, que é proposta pela poética de Oswald, engendra no seu próprio fazer uma busca obcecada pela síntese, pela palavra-traço, palavra-pincelada, palavra-cor, palavra-plano-seqüência, pela palavra, enfim, *signo-faber*, em busca de seu caráter sígnico, semiótico, dinâmico, que tenta extrapolar os limites de si mesma e a ensaiar a isomorfia com outras linguagens.



Em sua ação descobridora, o sujeito se insere dentre os elementos que colhe na realidade observada. A construção do espaço poético procede à representação de traços que co-habitam o mesmo plano-sintagma, de modo a oferecer uma bidimensionalidade, um movimento aos elementos metonimizadores. Vejamos o capítulo 50, “Adeus e jazz band”, de Memórias Sentimentais de João Miramar:

Mas a calçada rodante de Pigalle levou-me sozinho por
tapetes de luzes e de vozes ao mata-bicho decotado de um dancing
com grogs cetinadas pernas na mistura de corpos e de globos e de
gaitas com tambores.

(Andrade, 1980, p.35)

Neste capítulo e neste trecho em especial, tem-se a impressão de que o sujeito co-habita o mesmo espaço de formas, cores e sons dos elementos sígnicos referencializadores do lugar. Não há um sujeito ordenador que coloca/descreve as cenas numa sequência lógico-linear. Pelo contrário, as sensações que brotam desses elementos são representadas pelo sujeito em sua ação descobridora e submetem à consciência o desafio da representação incitadora dos interpretantes dessas mesmas sensações. Como revelar na forma uma sensação já vivida? O caminho escolhido pelo autor é o da montagem sintagmática de imagens multifacetadas, representadas numa associação metonímica, e justapostas numa sequência onde são abolidas as conjunções, pronomes relativos e termos comparativos. São substantivos e adjetivos que se “auto-bricolam” em imagens que experimentam o desafio de serem signos novamente. Marca da presença de um sentir.

A imagem do intervalo, do que pode ser o elo entre os planos, é o grande plano. A presença do poema é marcada por esse silêncio, por esse

intervalo onde são ditas todas as coisas. E esse momento é histórico, porque a leitura é o movimento de presentificação do texto num aqui e agora, numa experiência única que nos transporta para o tempo do poema, seu ritmo, sua composição, dados pela estrutura do texto. Diz Paz que “o momento do poema é a dissolução de todos os momentos; não obstante, o momento eterno do poema é este momento; um tempo único, irrepetível, histórico” (1984, p.144). Um tempo, outrossim, voltado para o agora, para a presença de sua morte. O caráter histórico desse tempo único anula-o porque o insere num tempo de rotação. Aquilo que tinha sua aura também se inseria numa tradição que a perenizava e a diferenciava do que não podia ser artístico. A leitura reproduzia os elementos estruturais do objeto e os via enquanto parte do paradigma conceitual de uma época.

O poema de Oswald de Andrade

amor

humor

(Andrade, 1978b, p.157)

faz a negação da analogia pelo procedimento da ironia. O ideograma poético ludicamente perfaz pela analogia os elementos gráfico-sonoros. A partir dessa suposta semelhança emerge a ironia, implícita na montagem deste poema, que dialoga com toda noção lírico-sublime do amor, negando-a, para, com toda a força da síntese, das “balas de estalo”, recuperar uma outra tradição joco-séria dos poemas satíricos. Em termos da literatura brasileira, o primeiro poeta a desembasar o espelho voltado para a tradição barroco-ibérica é Gregório de Matos, em seu “didático” e “carnavalizante” “Definição do amor”, cujos dois últimos quartetos desvelam o significado último e radical (primevo) desse

vocábulo exaurido pela tradição lírica, como bem mostra Gregório ao longo de seu poema.

Mandai-me, Senhores, hoje,
que em breves rasgos descreva
do Amor a ilustre prosápia,
e de Cupido as proezas,
[...]
O Amor é finalmente
um embaraço de pernas,
uma união de barrigas,
um breve tremor de artérias.

Uma confusão de bocas,
uma batalha de veias,
um reboço de ancas,
quem diz outra coisa, é besta.

(Matos, s.d, p.287)

Em “amor/ humor” as palavras são signos que ocupam graficamente o espaço da folha de papel. O olhar tem a liberdade de percorrer esse espaço em vários sentidos, alinearmente. O poema concebido micro-estruturalmente, em sua essencialidade – palavras substantivas – promove, pela elipse, a associação dos próprios elementos envolvidos numa sequência que se opõe à lógica da leitura tradicional, embora título e verso (“amor/ humor”) se encontrem posicionados numa ordem esperada. O que não se espera é o movimento de atração/repulsão que os vocábulos sugerem. Há uma nota harmônica entre os elementos (-mor) que os atrai e força a leitura para um movimento de sobreposição. O olhar que lê o poema se fixa e se move no, pelo e através dos elementos sígnicos, postos em rotação. A montagem aqui organiza o texto na sucessão dos signos que se interpenetram e se repelem. A relativização dos conceitos que sugerem os vocábulos postos em movimento pelo olhar implica a reflexão do pensamento que é mera contemplação do

processo. Os intervalos do poema são preenchidos pelo signo interpretante gerado pela associação das imagens criadas na mente que o lê. Esse é o tom do poema: fazer do silêncio da palavra o signo poético. O silêncio neste poema de Oswald aproxima dois signos que a tradição lírico-poética pouco ou nada revelou. É para o veio lírico de extração burlesca, joco-séria, que se projeta este poema “sobre” o amor. O choque dos elementos é o tom irônico que percorre na base a produção poética oswaldiana, revelando o grande incômodo em que se viu a palavra frente às reveladoras mudanças tecnológicas nos setores de produção e reprodução de bens artísticos ou não.

O interpretante poético de Oswald de Andrade é uma voz que se constrói como uma outra fala que difere das falas contemporâneas a sua, ou seja, das falas que co-habitam o seu tempo. Esse elemento de diferença, que é a marca de seu discurso, encontra-se no processo composicional da sua linguagem, no corpo mesmo do signo concebido por Oswald de Andrade e que se volta para si mesmo para penetrar no universo sensível das falas intersticiais da sociedade, nos traços supra-segmentais dos discursos que impõem os padrões e normas de representação das imagens em cada época.

O que esse elemento de diferença provoca na concepção de um discurso de determinada época? Seria o elemento de diferença o traço modalizante de uma fala necessária e que ludicamente nasce rompendo o ritmo entrópico dos discursos, para inserir a mensagem nova, indicial e simbólica de um signo extratemporal? O modo de as palavras se arranjam na sintaxe fragmentada, concisa, condensada, operada em recortes, em metonímias, configuradas numa trama mosaical, parece conter um meandro ruidoso e rochoso, áspero, com abscessos sintáticos que dificultam o discurso linear e processam a alinearidade, o viés, a inversão, a reiteração como movimento em *close* e esvaziamento de conteúdo e, outras vezes,

desfuncionalização do signo e refuncionalização ou recontextualização do mesmo signo, movimento que permite ao sujeito reoperar a linguagem e a recepção.

Em Serafim Ponte Grande, por exemplo, o estilo coloca “em xeque a idéia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um novo conceito de livro e de leitura”, como afirma Campos na introdução à obra (1980, p.102). Ele desarticula a “forma romanesca tradicional”. O livro na sua materialidade, no seu ser como objeto, é contestado previamente no rol das obras renegadas. E Serafim Ponte Grande provoca pela sua estrutura, pelo seu vir a ser como romance.

Em Memórias Sentimentais de João Miramar, também, “a grande inovação se punha sobretudo no nível da sintaxe da escritura, no nível microestético do encadeamento estilístico das unidades do texto (palavras e frases)” (ibid., p.104). Sua significação ia sendo processada pelo leitor que agia no sentido de articular os fragmentos que recebia. Assim, Memórias Sentimentais de João Miramar tem um estilo que se marca pela síntese, a partir da composição fragmentária da sintaxe, inserindo-se numa perspectiva que concebe o objeto do olhar sob diferentes pontos de vista. Por um lado teríamos a sintaxe oferecendo resistência à linearidade articuladora de uma visão ordenadora e lógica dos elementos observados e representados, por outro lado teríamos a semantização do ritmo temporal dos acontecimentos por meio de uma composição cinematográfica, que faz o recorte no tempo diacrônico da narrativa-memória e representa no tempo sincrônico da experiência presente, inundada pelas histórias dos instantes do “eu”, esses dois tempos: a memória dos instantes vividos redimensionados pela ótica de um outro aqui e agora que os tem e os concebe criticamente.

O texto de Memórias Sentimentais chega-nos como uma colagem de documentos: lembranças, cenas, cartas, bilhetes, poemas, impressões. As seqüências são em si *flashes*, fragmentos sintéticos de momentos pontuais na vida de João Miramar. Os signos organizam no texto a presença dos momentos pontuais do passado, que embora passados no conteúdo são presentes na forma, porque atualizados num outro tempo. Talvez num tempo futuro – as memórias são feitas para um futuro – que se projeta enquanto argumento para as memórias se atualizarem. Depreende-se disso a idéia de passado que se atualiza não como mero reconhecimento, mas como experiência de um sentir que se “signefaz” para atualizar-se / presentificar-se numa outra experiência estética.

Em

95. Promessa Pelada

Agora todas as manhãs, eu surgia esperá-la na sala de visitas.
Ela demorava-se mas descia rápida e atirava-se contra minha boca sensual e medrosa.
Falávamos alto para disfarçar. Ela corria os dedos pelo teclado fazendo ressoar uma escala vadia pela casa.
Uma vez olhou-me muito, deixou o tamborete e num gesto esbelto, descobriu-se toda levando até os ombros o ligeiro roupão em que se envolvia.
E branca e nua dos pequenos seios em relevo às coxas cerradas sobre a floração fulva do sexo, permaneceu numa postura inocente de oferenda.

(Andrade, 1980, p.57)

os três primeiros parágrafos marcam um tempo fugidio, um passado feito de momentos repetidos, automatizados, regulares, quase que como inconscientes de um certo modo. O “agora” que inicia o texto tem sua indicação temporal situada num momento presente do contar o que já é passado. O narrador-personagem, João Miramar, no rememorar esse

instante da memória, situa-nos no movimento dos planos-sequência que se recriam na perspectiva de um olhar interior (da memória) que julga esses instantes como movimentos em *staccato*, que se fazem ouvir ao longo do traço melódico, historial, dos acontecimentos. O “agora” é a nota tônica da narrativa deste capítulo e situada em Memórias Sentimentais como o momento que segue o capítulo precedente – “94. Season”, no qual a amante, Madama Rocambola, chega à cidade e se instala numa casa em Perdizes, ou melhor, é instalada pelo próprio João Miramar: “Tapetei bungalow longínquo e pianal para as duas emboscadas em Perdizes”, diz o narrador (loc. cit.).

As expressões temporais e os verbos (no imperfeito do indicativo), no trecho a que me remeti no início, sugerem um tempo acelerado, irreflexivo, quase que inconsciente, pontuando as ações de uma forma automatizante: “todas as manhãs; eu surgia; ela demorava-se; descia rápida; atirava-se; falávamos alto; ela corria os dedos pelo teclado fazendo ressoar uma escala vadia”. Parece haver o tempo todo um *accelerando*, um *allegro* ou um *allegro vivace* no movimento melódico das escalas sensoriais que ambos os personagens percorrem.

Porém, o quarto parágrafo ressoa o acorde “Uma vez olhou-me muito”, em que, logo no início, três elementos pontuam um tempo singular marcado pelo “uma vez”, que diferencia esse momento de qualquer outro; pelo “olhou-me”, que insere o “eu” da narrativa como objeto e finalidade (objetivo) do olhar do outro; e pelo “muito”, advérbio que acentua o tempo pontual daquele instante único em que o narrador principia a reviver neste momento.

No perfeito do indicativo (tempo pontual do passado), os verbos fazem o movimento vertical do olhar que se prende no objeto, que se

demora nele e que faz do momento um instante de eternidade: “deixou o tamborete, descobriu-se toda”; e nas expressões do “como”: “num gesto esbelto, levando até os ombros o ligeiro roupão em que se envolvia”. Esta última expressão – “o ligeiro roupão em que se envolvia” – traz a marca do tempo fugaz de antes: “**ligeiro** roupão” e “se **envolvia**”, que reportam àquele passado inconseqüente e repleto de momentos impetuosos.

No quinto parágrafo, aparece o encontro do sujeito com o objeto, encontro verdadeiro, pois mediado pelo olhar que invade e se deixa invadir. E nesse momento em que o movimento perceptivo desnuda o outro, esse outro – o objeto – fica estranho; a amante virou estátua, ou melhor, adquiriu a qualidade de uma estátua, que se dá como objeto de contemplação aos olhos de Miramar, no sentido oposto à dinamicidade dos gestos em que ambos os personagens estavam envolvidos. A composição plástico-lingüística desse trecho em que o outro se desnuda, se desveste, se deixa perceber, é o momento da revelação. Movimento de distanciamento, de estranhamento, no dizer de Chklóvski (1978). Movimento vertical de leitura, pelo olhar atento que inaugura de certa forma o outro no momento da percepção, tornando-o totalmente novo. Pelo olhar de João Miramar, a amante, por um momento, tornou-se única, metáfora do tempo eterno, da tensão pulsante do estar “entre” um segundo e outro.

Em “branca e nua”, por exemplo, o recorte acentua, pela redundância, a plasticidade do material daquele objeto do desejo em que consistia a “Madama Rocambola” ou Rolah”. Ou seja: a alvura da pele e sua nudez sugerem uma imagem em *close* significativa do movimento de transformação em que a amante é projetada.

“[...] dos pequenos seios em relevo às coxas cerradas sobre a floração fulva do sexo” sugere-nos visualizar a circularidade das formas perfeitas,



notadamente pelo desenho sonoro-visual das vogais e semi-vogais (/o/, /ẽ̞/, /a/, /ã̃/) e das sibilantes, das laterais e nasais na composição das sílabas, que sugerem um prolongamento na vocovisualidade dos microelementos que compõem a representação da amante aos olhos de Miramar (/an/ em “branca”; /ũa/ em “nua”; /s̃ẽĩos/ em “seios”; /l̃ẽ/ em “relevo”; /kõ̃ʃas/ em “coxas”; /s̃õ/ em “sobre”; /flor̃as̃ã/ em “floração”; /f̃ulva/ em “fulva”; /per̃mañes̃ẽ/ em “permaneceu”; /iños̃ẽt̃/ em “inocente”; /õfer̃ẽndã/ em “oferenda”. Pode-se entrever a sobreposição de duas imagens no trecho citado: “fulva” e “vulva”, sonoramente e semanticamente representadas, uma vez que o significado de “fulva” (qualidade alourada, amarelo) sugere-nos, pela justaposição com a palavra “sexo”, sendo-lhe sintaticamente um atributo, as imagens de luz, vida, ardência, pulsação, movimento interno de prazer, semantizados no contexto do capítulo. Neste último parágrafo, a sintaxe se desautomatiza e num movimento mais acelerado retoma aquele outro movimento, semantizado nos três primeiros parágrafos do texto. Porém, aqui, neste momento de revelação em que se insere o olhar perceptivo, a sintaxe segue parataticamente os sinais reveladores da nova figura que se constrói aos olhos do personagem de João Miramar: uma “permanecência”, uma cristalização da imagem assim percebida, ou assim qualitativamente vivida e remanescente na memória intemporal de suas sensações. E assim “a floração fulva do sexo” torna-se o ponto luminoso para onde concorre aquele “agora” que inicia o texto e que, por sua vez, parece temporalizar um momento que em si é eterno, assim como a leitura reconstrói os microelementos de uma “presentidade”, ou seja, os chamados “traços supra-segmentais” que modulam aquilo que um corpo e mente perceberam primeiro como sensações ou qualidades, e que, via o “não-saber-o-que-fazer” do consciente, normalmente acionam o *recycle bin* da

mente, o chamado inconsciente, e aí permanecem em sua qualidade de “presença”; e aí permanecem como escritura, em busca de seu próprio tempo, de sua própria diferença.

O movimento de recuperação do passado e do presente no texto de Oswald atrela-se a uma idéia de espaço que se constrói no processo geometrizar das linhas demarcadoras de uma nova concepção da linguagem em termos poéticos. Assim, sobre seus romances radicais – Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande – afirma Campos (1977) que Oswald inaugura uma alternativa inventiva à concepção tradicional de romance “bem acabado”. A concepção fragmentária desses romances rompe com a noção temporal da narrativa que evolui para um clímax e um desfecho, no sentido tradicional. Na verdade, o eixo narrativo se constrói de modo diferente ao inventar o espaço do romance: multifacetado, sem os tradicionais “nós” narrativos. A relação que vemos aqui entre o procedimento narrativo e o novo espaço configurado lembra os flagrantes do tempo que os pintores impressionistas começaram a buscar, pelos novos modos de flagrar o tempo no espaço. Por exemplo, o quadro de Monet, “A canoa sobre o Epte” (1890) flagra no espaço limitado pelas molduras a passagem do barco, representado em três quartos de sua extensão. Com o Impressionismo, a noção de espaço catalisador de um tempo já começa a preocupar o artista do século XIX. Dessa forma, a invenção de um espaço fugidio que acompanha o mesmo movimento temporal dos acontecimentos insere-se na modernidade juntamente com o desenvolvimento dos novos modos de produção e reprodução de produtos artísticos ou não, dentre os quais a fotografia se revela desafiadora do fazer artístico da pintura.



3. O signo oswaldiano à luz das poéticas da modernidade

3.1. Crítica e Criação - o caminho da antropofagia

Os termos usados neste estudo, – “recorte estético” e “devoração crítica” – subentendem uma perspectiva que não separa a crítica da criação estética. Guillermo Sucre, em seu artigo “A nova crítica” (1979), conclui que, “talvez, o fundamento da crítica seja a criação”, uma vez que, inspirada, torna-se eficaz pois, “ao receber a mensagem poética [...] não só a esclarece e ilumina profundamente, mas ao mesmo tempo a faz mais ressonante” (ibid., p.262). Assim, o traço metonímico e indicial (em termos do instante recapturado na série temporal dos acontecimentos) e a metáfora-resposta, aglutinadora dos elementos significantes dados pela percepção, representam na criação poética os movimentos dessa perspectiva que não concebe a criação sem a atitude crítica da devoração e reciclagem do material lingüístico-cultural recebido.

Esse movimento da criação diante da linguagem, criação que subentende uma memória e um tempo, revela-se tanto no poeta como no crítico. O poeta cria valendo-se da profusão da memória, em que os fatos da experiência se fragmentam e se amalgamam, muitas vezes de maneira sinestésica. Para isso lança mão dos instrumentos de representação de que dispõe. O crítico recria com sua palavra a natureza simbólica do

texto criado, presentificando-a e atualizando-a. No entanto, nem um nem outro têm poder sobre a criação, pois seu objeto – a obra – é autônomo; em outras palavras, um signo regenerador e degenerador de outros signos.

A autonomia da obra pode ser lida pelo viés oswaldiano que assinala a negação da paternidade, da obra sem autor, autônoma e aberta, em cujo interior o próprio eu-poético se insere de forma a configurar um distanciamento com relação à própria autoria. Concebida sem autor, a obra faria parte de uma história atemporal, ou seja, sem tempo, pois recriada e traduzida/interpretada por outros signos/obras numa cadeia geradora de significâncias. E por quê? Que procedimento subjaz ao escamoteamento do sujeito de seu próprio ato criador? Haveria um sujeito criador? Detentor dos instrumentos de representação e deflagrador de modelos estéticos? As poéticas da modernidade detonadas pelos manifestos e pelas práticas artísticas das primeiras duas décadas do século XX colocam em crise a representação enquanto formadora do caráter aurático da obra. Há antes procedimentos que autores, criadores; esses têm seu nome ligado às experimentações artísticas em virtude dos próprios procedimentos. São a busca, a pesquisa e a experimentação os novos baluartes das poéticas da modernidade. O objeto da representação sucumbe enquanto motivo, e as novas relações descobertas nos materiais artísticos, via novos modos de conceber e produzir arte, cruzam os seus próprios limites e se intercomunicam: as correspondências entre as artes (o que Baudelaire já diagnosticara, poeticamente falando, em seu poema “Correspondances”) relativizam a autoria das produções, embora não a neguem, uma vez que os instrumentos de representação de que os artistas se valem trazem em si, por metonímias, fragmentos de outros autores, de

outras propostas estéticas que participam da trama dialética dos limites da natureza de cada sistema artístico.

Octavio Paz afirma em Os filhos do barro (1984) que a criação estética supõe a crítica da palavra e do mundo, enquanto que a crítica supõe na palavra a criação estética do mundo. E ambas fazem esse movimento de interpretação/transformação dos signos em outros que não se esgotam em si mesmos, mas que favorecem a natureza questionadora do próprio signo estético. A paródia é o recurso estilístico de composição da linguagem em Oswald, por meio da qual faz a crítica da palavra e do mundo ao tempo em que faz a criação estética do mundo presente. Machado Penumbra, personagem do romance Memórias Sentimentais de João Miramar, por exemplo, é o tom vernaculesco e de autoridade que prefacia a obra:

[...] Torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos. Se no meu foro interior, um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS!

(Andrade, 1980, p.10) [o grifo é meu]

E é o próprio Machado Penumbra que faz referência ao “estilo telegráfico e [à] metáfora lancinante” da obra. A autoridade de Machado Penumbra é proposital para a apresentação de uma obra que se quer inovadora, que se afirma como “o quadro vivo de nossa máquina social que um novel romancista tenta escarpelar com a arrojada segurança dum profissional do subconsciente das camadas humanas”; que afirma, também, configurar-se como “um sério trabalho em torno da ‘volta ao

material””; e que, enfim, alude antecipadamente à incompreensão dos “espíritos curtos e provincianos [...] embaraçados no decifrar do estilo em que está escrito tão atilado quão mordaz ensaio satírico” (ibid., p. 10-11). Ao fazer a paródia de si mesma, a obra se coloca dentro da esfera plural da criação.

Fazer-se enquanto obra é o desafio de qualquer texto literário. A narrativa de Memórias Sentimentais constrói-se como um ensaio fotográfico, cujos espaços configurados pelo tempo que flagra os acontecimentos sucedem-se numa sintagmática que se estrutura pela colagem dos fragmentos que compõem a memória, que se constrói, por sua vez, por força dos próprios fragmentos. A essa memória primitiva, que resgata das coisas seu “vir a ser”, sua qualidade de estranhamento e novidade, a narrativa se volta. E neste caso, o espaço do romance condensa o tempo dos acontecimentos. Em vez do traço melódico, de conexões de causa e efeito, para dar a impressão de realidade à descrição dos lugares e das pessoas, delinea-se o traço harmônico, de conjunção de caracteres, de sensações alojadas no inconsciente e representadas por uma perspectiva “simultaneísta”. É como se a memória digerisse a um só tempo todos os instantes vividos em todos os espaços e, por força do procedimento articulador de uma montagem agregadora das diferenças, permitisse a configuração simultânea das partes construtoras do todo: a vida de João Miramar e o nascimento de um novo modo de conceber esteticamente um romance.

A essa escritura subjaz uma mente criadora que organiza o material aparentemente “desencapotado” do *ready-made* mental, que ri de nossa inocência e nossa pseudo-indiferença por não conseguir inserir-se no esperado caráter mimético de uma autobiografia.



“[...] Saber intuir o jogo real de toda escritura, o de inventar-se a si mesma à medida que inventa o mundo”, segundo Guillermo Sucre (1979, p. 262), é o ponto de convergência entre escritores e críticos. Integramos essa visão de uma nova crítica na perspectiva em que percebemos a obra artística de Oswald de Andrade como um signo que lê e potencializa leituras, ou seja, outros signos redimensionadores de significados. Vale dizer que seu procedimento de composição redimensiona o fazer poético de então, lançando para a crítica moderna o desafio de buscar o inteligível no aparente ininteligível de sua forma. Não é pois a pessoa do autor que buscamos, embora não a percamos no campo de nossas análises. Buscamos a linguagem criadora, inaugural de uma outra forma, de um novo modo de dizer.

A antropofagia ritual é a base do pensamento filosófico que subjaz à criação de Oswald. Ela

pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos.

(Andrade, 1978a, p.77)

O perfil de uma nova crítica propõe a leitura da obra artística no que ela tem de interrogação, de invenção, resgatando-lhe a natureza poética, aquilo que a sustém enquanto arte, enquanto forma, enquanto diagrama de um tempo e de um espaço poéticos.

Perseguindo o caminho descrito por Octavio Paz, que traça os vetores para a compreensão do que chamou de “literatura de fundação”, acertamos nosso ângulo de visão ao mirarmos a poesia oswaldiana. E

desse acerto podemos compreender sua linguagem enquanto negação e afirmação de um passado poético fossilizado pelos modelos artísticos de importação européia, ensurdecidos e enebriados por um fazer poético que se tornou, com o tempo, artificializante.

Esse movimento de “fundação” a que alude Paz nasce do binômio “destruir/construir” que a literatura moderna (das primeiras décadas do século XX), na América Latina, inaugura na dialética utopia/realidade, representada pela importação de um olhar que é devorado por outro que o mira.

“Deciframeoutedevoro”, teria dito o canibal ao português invasor; e como este não estava para enigmas, acabou sendo devorado pela esfinge tropical, apesar da Primeira Missa, ritual de devoração aos moldes de um messianismo purificador e dogmático. A esse ritual antropofágico alude Oswald de Andrade como

um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a idéia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda humanidade. [...] Antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. [...] A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura.”

(loc. cit.)

T. S. Eliot, poeta e ensaísta inglês, contemporâneo de Oswald de Andrade, avalia o papel da tradição para os tempos modernos. Diz ele em “Tradição e talento individual” que um homem escreve inserido em seu contexto histórico-literário e, concebido dessa forma, passado e presente literários coabitam sua existência histórica de escritor e o tornam “mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria

contemporaneidade” (1989, p.39). Não posso compreender o alcance da modernidade da poética de Oswald sem percebê-la em relação com o seu tempo e com o passado literário brasileiro que nos fez um poeta da dimensão de Oswald. Ele próprio em sua conferência “O caminho percorrido”, pronunciada em Belo Horizonte, narra o percurso do movimento literário modernista de 1922 a 1944. Paralelamente, insere os intelectuais da Vila Rica do século XVIII no mesmo paradigma revolucionário do movimento artístico da Semana de 1922.

O que ele assinala na relação sincrônica dos fatos é a ligação com a Europa, lugar em que os estudantes brasileiros do século XVIII e do período de 1922 estabeleciam “o mesmo contato subversivo” de modo a “dar força aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro o forá pela primeira mineração” (Andrade, 1972, p.94). Apenas para completar este parêntese, lembrariamos, junto com Oswald, que os árcades, em meio à mediocridade e ao medo frente à tirania política, são “um compacto fenômeno de atonia intelectual, causado pelo terror absolutista” (ibid., p.43). Entretanto, os intelectuais brasileiros que estudavam na Europa souberam renovar a literatura nacional, trazendo na mala ainda a tradição cultista que a Península Ibérica só iria deixar muito depois, sob a influência da França. A tradição cultista já criara Gregório de Matos e toda uma força e tradição críticas responsáveis pelas primeiras sementes da formação literária brasileira.

Afirma Paz que “há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e o inesperado” (1984, p.19). Naquelas estão os árcades inseridos; nestas, os modernistas da Semana. A Semana de 22 continuou o que Paz (1984)

chama de “tradição da ruptura”, o legado da regeneração artística que instaura sempre o novo na continuidade da formação literária de um povo. Oswald de Andrade ao retomar os anseios de renovação estética e política dos poetas árcades e paralelamente referir-se ao momento revolucionário ensejado na Semana de 22, e desenvolvido por seus representantes, está assinalando o papel da tradição como condição para a modernidade.

A ‘Semana’ dera a ganga expressional em que se envolveriam as bandeiras mais opostas. Dela sairia o “Pau-Brasil”, indicando uma poesia de exportação contra a velha poesia de importação que amarrava a nossa língua. E de “Pau-Brasil” sairia na direção do nosso primitivo, do ‘bom canibal’ de Montaigne e Rousseau.”

(Andrade, 1972, p.95)

A crítica que se vê instaurada na poética de Oswald pode ser entendida uma vez mais com Paz:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também crítica de si mesma”.

(Paz, 1984, p.20)

Oswald aponta exatamente nessa direção. Sua crítica dirige-se para o plano histórico-político mas antes atinge o lingüístico-literário e pela palavra perfaz a crítica da representação e aí instaura o novo, o signo desfocado, não-mimético, centrípeto no movimento, pois voltado para o

procedimento de composição de si mesmo e da história. Sem a preocupação com o processo não se pode atingir os fins, os propósitos da emancipação da arte dos antigos modelos.

Nesse processo, o antigo e o novo relacionam-se de forma a procurar uma nova conformação da ordem, abalada pela inserção do elemento desfocado, estranho. O diálogo fica estabelecido nesse movimento de resistência ao caos. O novo elemento leva tempo para encontrar seu lugar de ação no sistema que vive a contradição entre o antigo, já aceito pelo costume, já automatizado e o novo, o ruído degenerador da ordem estabelecida e deflagrador do elemento marginal, ininteligível. Eliot fala de reajuste nesse encontro entre passado (o antigo) e presente (o novo) em harmonia. Entretanto, a harmonia não quer dizer que o novo seja aceito e ajustado. Significa que o ajuste “é um teste de seu valor”, diz Eliot (1989, p.40). E esse valor é medido por aquilo que realmente permanece após o confronto entre o presente e o passado. Completa ainda o poeta inglês o nosso pensamento afirmando que “o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (ibid., p.41).

É essa consciência do passado que Oswald de Andrade inaugura em seu discurso poético¹ que revela uma linguagem nova a partir do material lingüístico-histórico existente.

A história da América Latina é lida nesse momento de “fundação” com este:

¹ Nestes termos, podemos entender a existência de um procedimento metalingüístico em seu discurso que orienta sua poética, no sentido de refletir o presente pelo passado. A antropofagia é a metalinguagem de sua consciência crítica.

erro de português

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português

(Andrade, 1978b, p.177)

A visão da história entrevista como possibilidade ganha o espaço do poema e, pela intervenção do “eu-lírico” implícito em “Que pena!”, expõe a imagem ambivalente da mirada poética, que instaura uma nova perspectiva: a do estrangeiro autoritário que tem as ações definidas no tempo pretérito dos verbos (“chegou” e “vestiu”), o que define o fato no tempo histórico da ação, e do índio, que revela pela ação prevista nos tempos do subjuntivo e do imperfeito (“Fosse” e “tinha despido”) a imagem da possibilidade (que implica a experimentação criativa do despojamento do estrangeiro de sua austeridade). O elemento irônico estaria na oposição marcada pela “bruta chuva” e “manhã de sol”, fenômenos climáticos que contribuem para a criação da imagem lúdica e questionadora da história, presente nos versos no fechamento da vogal **u** e pelo som travado /br/ e pela surda /ch/ em contraposição à nasal /ã/ em “manhã” – que remete ao jeito pouco austero do habitante do trópico – e pela abertura do monossílabo **sol**, imagem alegórica da liberdade criadora presente. Por outro lado, o “erro de português” não tem um referente único – o colonizador – mas também a língua e a cultura, erro de colocação sintático-semântica, alegoricamente representado aqui pela apropriação e organização simultânea do espaço: “bruta chuva” *versus*

“manhã de sol”. Os fonemas vocálicos fechados /u/ e os abertos /a/ e /o/ concretizam essa oposição semântica. O poeta ocupa, pois, novo espaço - da linguagem que é reflexão – e do poema que tem como objeto a própria poesia.

A palavra poética em Oswald de Andrade empreende a busca por traduzir a experiência artística da representação do mundo. Mas de um mundo redescoberto e a ser fundado. Ou ainda, reinventado, pela própria palavra, visto sob “uma nova perspectiva/ Uma nova escala”, como afirma Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1978a, p.8).

3.2. O procedimento primitivista na construção do legado histórico-estético da modernidade

A redescoberta do Brasil a que se lançaram os modernistas foi um modo de flagrar, por um lado, o autenticamente nacional, a cor local e fazer a crítica do presente e, por outro, proceder ao reaprendizado cultural, lingüístico e estético. A busca “dos elementos originários da arte nos sentimentos ou na descarga das emoções, condicionados a necessidades de caráter instintivo ou na franqueza de visão, na simplicidade pura”, como atesta Benedito Nunes na introdução que faz a Do pau-brasil à antropofagia e às utopias (Andrade, 1978a, p.xviii), encontra-se reverberada nas artes plásticas, sobretudo o cubismo, cuja resposta ao primitivismo dos *fauves* foi apropriar-se dos elementos da arte africana e das idéias de Rousseau sobre o homem natural, em

oposição à civilização urbana e perfazer pela geometrização do espaço a representação dos objetos de forma a deflagrar o tom enviesado de uma arte que se interpõe entre “a floresta e a escola”, aproveitando a imagem oswaldiana referente aos “aprendizados do caraíba” e ao conteúdo rudimentar, filosófico e intelectual da cultura brasileira, em seu acerto de contas antropofágico.

O primitivismo de Oswald de Andrade explica-se por uma busca de uma memória original que nos ligue ao mito criador da linguagem. Essa memória primitiva seria, pois, o movimento de redescoberta de um pensamento que nos aproximaria de modo mais direto das coisas na sua qualidade primitiva, em oposição ao caráter utilitário e domesticado, automatizado, que solidifica nossa relação com a vida.² Sua concepção primitivista implica, pois, “um programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira” (Andrade, 1978a, p.xx).

O primitivismo de Oswald tem um conteúdo psicológico que valoriza “os estados brutos da alma”, procedimento que os poetas expressionistas, dadaístas e surrealistas põem em relevo na representação da alma interior, “através da emoção intensa, do sentimento espontâneo [...] da provocação do inconsciente que deriva para o automatismo psíquico e a catarse” (ibid., p.xviii). Seu conteúdo psicológico também refere-se ao “pensamento selvagem”, “pensamento mito-poético, que

² Aqui me lembro de Chklovski em seu texto “A arte como procedimento” (1970, p.44), quando afirma que a “automatização engole os objetos” e a nossa percepção do mundo, se enebriada pelo ritual de domesticação psicológica, filosófica e estética, pode perder a sensação de vida. Afirma o teórico que o “ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado”; pois “o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos”. Afirma, também, como argumento em favor de minha reflexão aqui, “que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte” (ibid, p.45).

participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado” (ibid., p.xix).

Paralelamente, sua concepção primitivista implica uma depuração estética de natureza pictórica, folclórica, histórica, étnica, econômica, culinária e lingüística.

Nesse movimento, todo passado que nos é outro merece ser devorado, segundo Oswald de Andrade. Essa reconstrução faz também a crítica do presente e a reconstrução do referente: procedimento tradutório que, pela radicalidade de visão, vai à raiz mesmo do histórico para deflagrar aí o elemento irônico.

O voltar-se à esfera do primitivo na arte é para Oswald de Andrade o procedimento que o leva a redefinir a linguagem em termos poéticos e seus processos de composição: seleção e combinação. Em sintonia com as artes plásticas do período, voltadas para o questionamento do próprio material e da representação da realidade em termos pictóricos, Oswald perfaz um caminho crítico e devorador dos procedimentos estéticos que irão instaurar uma reflexão do fazer artístico, tendo em vista o voltar-se para os vários sistemas sógnicos e culturais, deflagradores de formas e conteúdos.

O que Oswald de Andrade faz em sua poética e prosa de invenção é dizer que sempre fomos surrealistas, dadaístas, cubistas e que a Europa precisou de nós – bárbaros – para desenvolver as idéias filosóficas de Rousseau (sobre o bom selvagem, o homem cordial) e estéticas (como as pesquisas empreendidas nos trópicos pelos artistas, notadamente P. Gauguin, numa atitude de redescoberta dos mitos, da sensibilidade pura, das cores e formas em estado bruto, não tocadas pela civilização técnica). Nossa civilização urbana de origem européia tinha de sucumbir ao

movimento deflagrado pela consciência da catástrofe do mundo urbano, em que o progresso tecnológico veio abalar a harmônica passagem do tempo e a ocupação hierarquizada do espaço, para deflagrar a velocidade das locomotivas e dos *bonds*, a apropriação simultânea do espaço pelos avanços do telégrafo, rádio, fotografia e cinema, além da democratização da arte, permitida pelos novos meios de produção e reprodução de bens que a tecnologia desenvolveu na sociedade industrializada.³

Remeto-me aqui a Paul Gauguin (segunda metade do século XIX), pintor primitivista, que, levado a “reencontrar numa natureza e entre pessoas não corrompidas pelo progresso a condição de autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas” (Argan, 1992, p.131), procede a um exercício pictórico de representação pela memória de um passado mítico que se presentifica na relação metafórica que o contexto presente das cores e das formas conseguem remeter por semelhança de traços. Consta que o plano concebido nos quadros de Gauguin não trabalha com uma profundidade espacial, mas temporal. Explica Argan que o tempo representado não se refere ao instante fixado nem ao tempo que flui: “é um tempo distante e profundo, sobre o qual a imagem do presente se assenta e se dilata” (loc. cit.). A presentificação do passado mítico traz a dimensão da consciência presente que o pensa, que o estuda, que o aprende e se constrói. O apelo à imaginação proposto pelo

³ A democratização da arte já se iniciara no século anterior com a importação do piano para os grandes centros urbanos do Brasil da segunda década do século XIX. A ascensão da classe burguesa, representada principalmente por comerciantes e profissionais liberais, configura a arte em termos de condição social privilegiada. A aquisição de obras e sua ostentação começa aos poucos a diversificar o mercado de consumo de arte. Com referência ao piano, sua trajetória “acompanhava [...] ,passo a passo, o processo de diversificação social dos grandes centros urbanos brasileiros, cujas novas camadas [...] adoptavam símbolos capazes de comprovar a conquista de posições. E um desses símbolos ia ser, exatamente, a exibição de um resplandecente piano coberto por paninhos de croché a um canto da sala”. Além disso, “o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios” passaria a popularizar-se nos “ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de

primitivismo de Gaugin insere-se na base dos “aprendimentos” de uma sociedade que se industrializa e que se vê acometida pelo esvaziamento do sujeito, escamoteado pela máquina, pelo “cinema dos negócios”, verso com que Oswald traça um dos vetores da modernidade em seu poema “bengaló” (Andrade, 1978b, p.128) e miniaturizado como engrenagem das roldanas das fábricas. Transcrevo a seguir algumas anotações de P. Gaugin constantes em seu caderno “Genèse d’un tableau”, sobre seu quadro “Manao Tupapao – The Spirit of the Dead Watching”, transcrito por S. M. Eisenstein em *The film sense* (1970, p.103), que, espero, possam demonstrar o processo de composição do quadro na relação dinâmica composta pelos elementos.

A young Tahitian girl is lying on her belly, revealing a part of her frightened face. She reposes on a bed covered with a blue pareo and a light chrome yellow sheet. There is a background of purple violet, strewn with flowers similar to electric sparks; a somewhat strange figure stands by the bed.

Charmed by a form, a movement, I paint this with no other concern than to do a nude. As it now stands, it is a slightly indecent sketch in the nude. What I want to do, however, is a chaste painting, expressing the Tahitian spirit, its character and its tradition.

I use the pareo as a bedspread because it is intimately bound to the life of a Tahitian. The sheet, with a texture of tree-bark, must be yellow – because this colour suggests something unexpected to the beholder and also because it suggests lamplight which spares me the trouble of producing this effect. I must have a slightly terrifying background. Violet is obviously necessary. The scaffolding of the musical aspects of the picture is now erected.

In this somewhat daring pose, what can a young Tahitian girl be doing stark naked on a bed? Preparing for love? – This would be characteristic for her, but it is indecent, and I don’t want it. Sleeping? – The act of love would be ended, which is still indecent. I see only fear. What kind of

gaffeiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da república e inícios do século XX” (Tinhorão, J.R., 1990, p.102).

fear? – Certainly not the fear of some Susanna surprised by the elders. This fear is unknown in Tahiti.

The Tupapau (Spirit of the Dead) is the answer I am seeking. It is a source of constant fear for the Tahitians. At night, a lamp is always kept alight. When there is no moon, nobody walks along the road without a lantern, and even then they always walk in groups.

Having found my tupapau, I become completely attached to it and make it the motif of my picture. The nude takes on a secondary importance.

How does a Tahitian girl imagine a ghost? She has never been to the theatre, nor has she read novels, and when she thinks of a dead person, she can only think of one that she has already seen. My ghost can only be some little old woman. She extends her hand as though to clutch her prey.

A decorative sense leads me to strew flowers over the background. These are tupapau flowers, phosphorescences, indicating that the ghost is thinking about her.

Summing up. The musical element: undulating horizontal lines; harmonies of orange and blue woven together by yellow and violets and their derivatives, all lighted by greenish sparks. The literary element: the spirit of a living girl bound to the spirit of the dead. Night and day.

This genesis is written for those who always insist on knowing the ways and therefore.

Otherwise, it is simply a tahitian nude study.⁴

⁴ Uma jovem garota taitiana está deitada de bruços, exibindo uma parte de sua face amedrontada. Ela está repousada numa cama coberta com uma manta (pareo) e um lençol de tonalidade amarelo-claro. O púrpura toma conta do último plano, salpicado de flores que se assemelham a faíscas elétricas; uma figura sinistra está ao lado da cama.

Fascinado pela forma, pelo movimento, eu pintei isto sem outra preocupação a não ser fazer um nu. Como está representado, é um esboço levemente indecente neste nu. O que desejo fazer, entretanto, é uma pintura pura, que expresse o espírito taitiano, seu caráter e sua tradição.

Usei a manta como cobertura da cama porque ela está intimamente relacionada com a vida de uma taitiana. O lençol, de textura rústica, deve ser amarelo – porque essa cor sugere alguma coisa inesperada para aquele que o tem e também porque ele sugere luminosidade que me poupa o trabalho de produzir esse efeito. O violeta é obviamente necessário. A pauta dos aspectos musicais da pintura está agora pronta.

Nesta pose ousada, o que uma garota taitiana pode estar fazendo completamente nua na cama? Preparando-se para o amor? – Isto seria típico para ela, mas é indecente, e não desejo isso. Dormindo? – O ato do amor estaria terminado, o que ainda é indecente. Vejo apenas medo. Que tipo de medo? – Certamente não é o medo de alguma Susanna surpreendida pelos mais velhos. Esse medo é desconhecido no Taiti.

O Tupapao (Espírito da Morte) é a resposta que procuro. É um tipo de medo constante para os taitianos. À noite, uma lâmpada é sempre deixada acesa. Quando não há lua, ninguém caminha pela estrada sem uma lanterna, e mesmo assim caminha-se em grupos.

Tendo encontrado meu tupapao, eu a ele me apego e faço dele o motivo de minha pintura. O nu toma uma importância secundária.

“The Spirit of the Dead Keeps Watch (Mañau tupapau)” (1892)

Paul Gauguin





O resgate da memória mítica reconfigura o processo de “aprendimento”, do saber que se atualiza pela marca da alteridade. A descoberta do outro insere o saber na esfera da invenção. O olhar estrangeiro, no caso de Gaugin, surpreende no cotidiano mítico da sociedade que descobre no Taiti o elemento diferente, aquele que empresta a nuance redimensionadora de uma sensibilidade que não é “diversa”, mas “divergente”, porque subtraída, porque alijada, na sociedade industrial, onde a sensibilidade é fabricada pelas oscilações do mercado e conduzida pelo gosto da novidade que os novos produtos apresentam.

O medo tratado por imagens míticas, representação a que se lança o quadro “Manao Tupapao”, não é um medo circunstancial. Não é o medo advindo pelo inchamento das cidades em decorrência do crescimento do mercado, cujas conseqüências no campo social, como a miséria, falta de moradia e saneamento básico podem acarretar insegurança e temor para o cidadão que não se quer ver privado de seus bens. O medo a que se refere Gaugin é um sentimento que ocupa lugar na esfera cotidiana e é eterno para o homem (medo imemorial), porque é fruto de seu relacionamento sensível e primitivo com o mundo de que faz parte.

Como uma garota taitiana imagina um fantasma? Ela nunca foi ao teatro nem leu romances e quando ela pensa numa pessoa morta, ela só pode lembrar-se de alguém que já tenha visto. Meu fantasma só pode ser uma senhora velha.

Um senso decorativo leva-me a espalhar flores no último plano. São flores de tupapao, fosforescências que indicam estar o fantasma pensando nela.

Resumindo. O elemento musical: linha ondulatórias horizontais; o laranja e o azul entram em harmonia com o amarelo e o violeta e seus derivados, todos iluminados por laivos de verde. O elemento literário: o espírito de uma garota viva ligada ao espírito da morte. Noite e dia.

Esta gênese é escrita para aqueles que sempre insistem em saber os modos e as razões. Caso contrário, este é simplesmente um estudo de nu taitiano. [minha tradução]

A morte, noção de término, de fim, para a cultura que Gauguin traduz em sua pintura, faz parte da esfera cotidiana. O homem moderno, pouco espiritualizado, porque voltado para os valores mercantis, que orientam sua vida, esse homem não se preocupa com o fim, mas com o processo multiplicador de um presente, que as linhas de montagem das fábricas lhe assinalam como certeza de um sempre. O progresso, nesse contexto, é equivalente à eternização da ação inovadora do presente.

Talvez seja essa mesma concepção que oriente Gauguin a espacializar o tempo em sua pintura, tornando-o presente, ao lado da ameaça latente da morte que pode indicar o fim da multiplicação dos bens, o fim da perpetuação de um agora. Essa sensação constrói um olhar – o olhar da personagem que nos fita no quadro – que a fixa nessa ameaça constante. O mito de Manau Tupapao apresenta na nudez da imagem representada de bruços a vulnerabilidade do próprio homem a que Gauguin se refere, o homem industrial, que perdeu sua aura contemplativa das coisas e que necessita resgatar pela imaginação, pelo despojamento dos detalhes postiços da vida fabricada pela máquina, o lado primitivo, espiritual e inocente.

A luz criada pelo efeito de contraponto (cama coberta com lençóis amarelos e a nudez morena do corpo deitado de bruços) acentua esse traço de vulnerabilidade. A inserção do elemento decorativo na barra da cama traz a marca da sociedade industrial, produtora de elementos postiços, criadora de necessidades, que somente desorientam a consciência e não a direcionam para a essencialidade do próprio homem.

Gauguin não se lança, para se contrapor à sociedade industrial de sua época, à pura evasão da consciência, que busca no elemento primitivo o motivo acalentador. Pelo contrário, a atitude não é romântica,

mas organizadora de um material imagético alijado da consciência do mundo industrial. Reinscrever, pelo seu olhar, a memória mítica de um agente étnico, na esfera da sua própria consciência de artista, moldado pelos anseios da sociedade técnica, torna seu trabalho, sua atitude, nesse sentido, reveladora daquilo que ele vê como “falta”, como “vazio” na consciência humana em fins do século XIX.

A questão que faz Argan (1996, p.131) sobre o fato de Gaugin, “ao ir procurar – e não levar – a civilização entre os mitos indígenas da Polinésia, estava condenando a barbárie essencial do colonialismo”, isso traz, de forma pertinente, a mesma atitude a que se lançou Oswald de Andrade, ao participar dos acontecimentos artísticos que vinham se processando na Europa (a civilização), e encontrar elementos de nossa própria barbárie, elementos que reverteriam nosso sentido onipotente de um saber arraigado em moldes colonizantes e postiços.

No Brasil, o choque repercutiu de forma exemplar e carnavalesca, no sentido em que a civilização (industrial, progressista e européia) se viu frente a frente com a barbárie (artesanal, primitiva e brasileira), alçada esta à condição de produtora de saber.

O primitivismo de Gaugin, como se pode depreender de sua descrição do quadro “Manao Tupapao”, refere-se à representação dos mitos nativos e do cenário com suas cores e traços misteriosos, as nuances que dão relevância ao tema. Seu primitivismo se apóia num retorno a uma paisagem idílica e misteriosa, em resposta à Europa mecanicista que se automatiza juntamente com a máquina. Sua ida para o Taiti configura o movimento de descoberta a que se lança. Descoberta do lado espiritual e livre do homem pré-industrial, desautomatizado na sua visão primitiva da vida.

Segundo a leitura semiótica a que venho procedendo, na tentativa de buscar as homologias responsáveis pelo imbricamento de representações artísticas e estéticas entre sistemas diversos, vejo a busca do primitivismo no processo de representação artística de Oswald de Andrade percorrer um caminho que vai da leitura dos aspectos culturais da matriz mítica e etnográfica para a redescoberta do próprio material artístico, na tentativa de manuseá-lo num misto de credulidade e ignorância, munido daquilo que Oswald afirma que sempre tivemos – a floresta e a escola: o “contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (Andrade, 1978a, p.9). Em outros termos, Oswald valoriza o amálgama cultural e despreza a hegemonia da cultura inflada e arcaica dos bacharéis e dos importadores de consciência enlatada. A antropofagia é a sua resposta.

Desfuncionalizar os instrumentos culturais dentro de um fazer poético é refletir antes de mais nada acerca do próprio fazer poético. O que implica fazer também a crítica do passado reavaliando o próprio presente que é feito pela palavra, representado por ela. Assim, não se pode querer fazer a leitura pelo referente histórico-estético tão-somente. A leitura do signo em Oswald de Andrade tem outro referente, verticalizado na própria trama, na própria articulação que constrói a poesia⁵.

Ao içar aquelas “barquinhas” da imensa maré de caravelas ambiciosas e aventureiras, que navegaram ao longo de toda a costa litorânea brasileira, Oswald de Andrade constrói, sob uma perspectiva

⁵ E aqui antecipamos sua relação com o cubismo analítico, integrada à busca de novas estruturas que lhe darão os sinais da redescoberta do nacional em termos semióticos. De maneira específica, o cubismo analítico de Picasso representa o signo da relação homológica que podemos estabelecer aqui. Mais adiante em nosso texto faremos uma referência mais completa.

lúdica, a imagem fragmentária e múltipla da formação histórico-social brasileira. Falo de “História Pátria”, poema que tendo por instrumento de composição o aspecto lúdico do folguedo infantil, constrói numa perspectiva irônica a formação histórico-social do homem brasileiro:

história pátria

Lá vai uma barquinha carregada de
Aventureiros
Lá vai uma barquinha carregada de
Bacharéis
Lá vai uma barquinha carregada de
Cruzes de Cristo
Lá vai uma barquinha carregada de
Donatários
Lá vai uma barquinha carregada de
Espanhóis
Paga prenda
Prenda os espanhóis!
Lá vai uma barquinha carregada de
Flibusteiros
Lá vai uma barquinha carregada de
Holandeses
Lá vem uma barquinha cheinha de índios
Outra de degradados
Outra de pau de tinta
Até que o mar inteiro
Se coalhou de transatlânticos
E as barquinhas ficaram
Jogando prenda coa raça misturada
No litoral azul de meu Brasil.

(Andrade, 1978b, p.164)

A perspectiva irônica de que se vale o poema procede a uma relação de oposição paradigmática representada pelas expressões “lá vai” e “lá vem”, que constroem dois movimentos para nossa percepção: o de ida, ao distanciar-se o signo “barquinha carregada de...” do “eu-lírico” e

do “eu leitor”, que assumem uma posição externa ao lugar da chegada das “barquinhas”; e o de volta com “Lá vem uma barquinha...” A disposição em destaque dos substantivos traz a marca do brinquedo: cada palavra começa com uma letra do alfabeto em ordem crescente. O caráter lúdico da construção tem seu tom persuasivo. Aceitar o jogo e suas regras é estar consciente dos movimentos estabelecidos por ele. O tom eufórico da primeira parte enlaçada pelo “Lá vai” transforma-se em disfórico na segunda parte iniciada pela expressão “Lá vem”. Neste momento do poema a ordem, ou melhor, a regra que dispunha o prosseguimento, os passos do jogo, entra em disjunção, na sintagmática da disposição dos semas disfóricos presentes em “índios”, “degradados” e “pau de tinta”. Cada “barquinha” é desindividualizada (“uma”, “outra”, “outra”) em oposição às “barquinhas” definidas pela expressão adjetiva “carregada de...”, sendo que os substantivos são escritos em letra maiúscula.

Em

Até que o mar inteiro
Se coalhou de transatlânticos
E as barquinhas ficaram
Jogando prenda coa raça misturada
No litoral azul de meu Brasil.

a imagem da desordem é a resultante metafórica dos fragmentos que se justapõem no poema, indiciados pelas expressões “lá vai” e “lá vem”. Os fonemas laterais surdos e sonoros /l/ e /l/, os línguodentais /t/, além dos dígrafos tr, tl trazem uma articulação “desarticulada”. A imagem resultante deflagra a espontaneidade da formação étnico-cultural brasileira, formação que aconteceu sem um projeto de colonização e ocupação da terra, pois o processo de posse cedeu lugar aos poucos para

o sentimento de propriedade, implícito nesse contexto de exploração e espoliação da terra.

O diminutivo “barquinha”, bem ao gosto infantil do folgado, carrega essa inocência construtiva do significante, cujo significado é gerado pela sucessão dos signos “Aventureiros”, “Bacharéis”, “Cruzes de Cristo”, “Donatários”, “Espanhóis”, “Flibusteiros”, “Holandeses”, que trazem o conteúdo histórico, base da ironia pela qual é representada a forma de ocupação da terra pelo amálgama humano diversificado, por um lado; e, por outro, a forma de ocupação do poema pela palavra inauguradora do tom.

O ponto de vista que realiza a composição do movimento das imagens enseja um olhar crítico e analítico, desautomatizado e redescobridor, que como diria Oswald de Andrade seria o reinício, ou melhor, o balanço necessário da cultura brasileira, pois a visão pura e livre do homem primitivo, do *enfants*, cuja visão é de verdadeiro estranhamento e, portanto, inaugural de uma nova consciência perante o mundo, é vital para essa releitura de nossa história de formação.

Retomando a leitura dos movimentos, os versos que trazem a expressão “lá vem” obrigam-nos a voltarmos o olhar para um outro plano, aquele cujo destino das barquinhas (“cheinha de índios/ de degradados/ de pau de tinta”) é o nosso próprio. Dessa forma, esses dois movimentos – vai/vem – traçam estilisticamente uma composição que realça as mudanças de perspectivas em que o leitor se insere, provocando-lhe o olhar acerca da formação de nossa história social. A perspectiva lúdica de que se vale o poema reforça o antilirismo da poesia de Oswald e, conseqüentemente, a antidiscursividade. O leitor é envolvido de outra forma; é convidado a participar do jogo e da leitura

verticalizada dos índices envolvidos em “lá vai” e “lá vem”, além dos signos destacados fora da linha do verso, em letra maiúscula, adquirindo com este traço uma qualidade de importância, funcionando como um dêitico: a letra maiúscula aponta para o próprio signo, destaca-o e empresta-lhe identidade. E ao fazer isso, o poema singulariza a história pátria, tornando-a estranha.

A importância que vejo no discurso de Oswald de Andrade está na exortação que faz pela Antropofagia daquilo que é nosso, autêntico, no sentido da redescoberta da identidade literária, artística, histórica, social e religiosa. A expressão-chave em seu “Manifesto Antropófago” – “Tupy or not tupy, that is the question”- traz na base o dilema do ser nacional: como reflete Benedito Nunes, “a universalidade da época deixaria de ser excêntrica para tornar-se concêntrica; o mundo se regionalizara e o regional continha o universal” (1978a, p.xxiii). A semântica das idéias, contidas no Manifesto, não se referem a um indianismo renovado. Volta Oswald a esse tema para desmimetizá-lo de sua carga exótica, de embalagem reconfortante para uma intelectualidade urbana européia. O olhar que Oswald dirige ao primitivismo parte de um distanciamento, procedimento necessário para autenticar, como aponta Benedito Nunes, “a visão poética pau-brasil” que irá transformar os elementos do exotismo –

o ócio, a comunhão fraterna, a sociedade dadivosa, a liberdade sexual e a vida edênica [...] em valores prospectivos, que ligam a originalidade nativa aos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana, ao *pensamento selvagem* portanto, em torno do qual gravitou a tendência primitivista das correntes de vanguarda que Oswald de Andrade assimilou”.

(*ibid.*, p.xxiv)

Nesse mesmo caminho estilístico constroem-se os poemas de “História do Brasil”, em que Oswald propõe o diálogo ao fazer o recorte dos documentos históricos escritos por ocasião da Descoberta (poemas reunidos em blocos: “Pero Vaz Caminha”, “Gandavo”, “Claude D’Abbeville”, “Frei Vicente do Salvador”, “Fernão Dias Paes”, “Frei Manoel Calado”, “JMPS” e “Príncipe Dom Pedro”).

Eis aqui um dos poemas de Oswald de Andrade em “História do Brasil”, que estão em “Pero Vaz Caminha”. Note-se que o nome do escrivão de Cabral é Pero Vaz *de* Caminha. A proposição foi retirada do nome dado por Oswald de Andrade a essa primeira parte dos poemas. O efeito causado é fruto da ironia que sequestrou o *de* para emancipar o vocábulo da locução à condição de verbo e efetuar a ambigüidade do nome.

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E havemos vista de terra

(ibid., p.80)

A seguir transcrevemos o trecho da Carta recriada no poema de Oswald.

E assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça-feira das oitavas de Páscoa, que foram vinte e um dias de Abril, estando da dita ilha obra de 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topámos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os

mareantes chamam botelho, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno. E, quarta-feira seguinte, pela manhã topámos aves a que chamam fura-buxos.

Neste dia, a horas de véspera, houve vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte alto o Capitão pôs nome - o MONTE PASCOAL e à terra - a TERRA DE VERA CRUZ.

(Cortesão, 1999, p.7)

Se partirmos do pressuposto de que toda a narrativa de um fato não é o fato mas a sua representação, temos aqui duas representações: uma que tende para o detalhe, para a descrição minuciosa dos quadros da viagem, redimensionados na pena do cronista escrivão e obedientes ao tom referencial e coloquial do relato e do que se quer relatar; a outra tem o mesmo tom narrativo do relato que se formaliza em versos que condensam os recortes da Carta e fazem o movimento do camera-eye, como chamou Haroldo de Campos ao olho perceptivo do recorte oswaldiano.

O estranhamento do poema “a descoberta” dá-se pela desfuncionalização do gênero carta/relato, que é recriado no poema. A linguagem da Carta não foi alterada; o que Oswald de Andrade fez foi providenciar o álbum de recortes de toda criança que com tesoura e cola retalha o jornal em busca daquilo que lhe interessa. Ao fazer a colagem, Oswald de Andrade constrói a sua representação do real.

A referência histórica do poema “a descoberta” é marcada pela sua inclusão no livro História do Brasil. O poema inicia o bloco de poemas “Pero Vaz Caminha” e se configura, propositadamente, no esforço inaugural da História na força da forma sintética do verso. Ao dispor em versos as impressões do olhar do navegante estrangeiro frente ao Novo

Mundo, Oswald parece querer iconizar esse mesmo olhar na moldura do poema que o transfere da ótica do deslumbramento da Carta para a ótica do selvagem que traduz, que devora o olhar do outro para entrar em comunhão de forças com ele. O ato de devorar nossa própria história implica redescobri-la e inventá-la, como condição para depurar os “emblemas” da tradição dos mitos históricos.

Como, então, o poema realiza na forma esse mecanismo de depuração?

O verso 1, concebido de forma mais extensa que os demais, redesenha o horizonte numa panorâmica, para valer-me de um termo da linguagem cinematográfica, pertinente aqui no movimento de aproximação que os versos apontam entre os dois pólos – “mar” e “terra”. O elemento dêitico – “este” – transfere o referente que pensávamos estar fora do poema – para a própria realidade que se constrói na composição. Não estamos mais, neste momento portanto, de posse da chave que abriria a interpretação do poema para o referente histórico da Carta de Pero Vaz de Caminha tão-somente. A chave é outra e as possibilidades de entendimento nos acenam em “por este mar de longo”. O “mar” é um elemento presente na ótica de Oswald. Seu alter-ego “Miramar” é esse viajante em busca de aventuras, sonhador e visionário, coeso na utopia preconizada do pós-enfarte da sociedade patriarcal e fruto da invasão estrangeira com sua moral cartesiana.

A primeira palavra do verso – “seguimos” – toma o leitor como cúmplice nessa viagem, inserindo-o, portanto, como sujeito do movimento de descoberta, a que se lançam os versos. Concebido em catorze sílabas poéticas, este verso tem o dodecassílabo – representante clássico da lírica tradicional – marcado na sequência: Se – **gui** – mos –

no – sso – ca – mi – nho – po – res – te – mar. As duas sílabas finais (de – **lon – go**) são a iconização da própria extensão do verso, longo na concepção, pois aponta para a tradição lírica trazida pelas caravelas, além-mar. A “descoberta” se dá no alcance que a palavra poética adquire ao mirar-se no poema como objeto desse movimento iconizador das imagens na forma do verso. O anúncio do segundo verso – “Até a oitava da Páscoa” – dialoga com sua composição métrica que usa o octossílabo como sinalizador da consciência da forma poética. O terceiro verso – “Topamos aves” – um tetrassílabo, metade do número de sílabas poéticas do verso anterior, numa combinação possível que marca o ritmo dos versos e se reverbera na métrica do título – “a descoberta” – com quatro sílabas poéticas. O quarto verso – “E houvemos vista de terra” – traz a redondilha maior, metade do número das sílabas poéticas do primeiro verso, e que aponta para ele, pela composição harmônica. A geometrização sintetizadora da “descoberta” traz o recorte de uma sintagmática redimensionadora dos papéis gerados pela tradição da lírica européia. Apropriar-se no poema da força poética do metro é adquirir a consciência da linguagem libertadora do próprio verso.

O verso 2 traz a imagem da Páscoa, cujo significado de “passagem” numa alusão à saída dos judeus do Egito, em busca da terra prometida, segundo a cultura judaica, e também numa alusão à comemoração à Ressurreição de Cristo, celebrada durante a primavera (hemisfério Norte), segundo a mitologia cristã (e que também tem o sentido de “passagem”, em termos espirituais), representa aqui o encontro com o outro⁶. A camada sonora deste verso configura o estado

⁶ O encontro com o outro implica, segundo a ótica oswaldiana, no reconhecimento do outro em si, “de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro”, como está em seu texto “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial” (Andrade, 1978a). E mais adiante, no

eufórico que se reverbera ao longo do poema. As vogais orais abertas - /a/ e /e/ constroem semanticamente o tom eufórico da chegada à terra, em contraposição ao verso 1, pleno de nasais co-participando da organização sintático-semântica do verso, de ritmo binário, similar ao caminhar, à marcha, ao prosseguir viagem.

Verso 1:

seguíMos Nosso caMiNho por este Mar de loNgo
Se-gui-mos no-sso ca-mi-nho-po-res-te-mar-de-lon-

Verso 2:

AtÉ A oitAvA dA pÁscoA

Os versos três e quatro participam do caráter semântico-sonoro da euforia da descoberta:

Verso três:

topamos Aves

Verso quatro:

e houvEmos vistA de tErrA

E neste percurso sonoro, nosso ouvido e olhar se voltam para o signo mAr, no verso 1, que aponta o contexto poético-estrutural construído pelos signos gráfico-sonoros do poema: “este mar”.

A grafia reiterada da letra V, nos versos dois, três e quatro

oitaVa

aVes

houVemos Vista

mesmo texto: “A alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal”, que neste poema tem um tratamento paródico (Andrade, 1978a, p.141).

traz a associação visual das asas de um pássaro, animal importante no contexto dos viajantes que caminham ao longo do mar em busca do anúncio de terras.

A descoberta do poético pelo viés da descoberta histórica da terra é o prenúncio de nossa potencialidade geradora de significados que se revela ao tentar reagir à presença avassaladora do outro.

A natureza poética da construção está no recorte do fato dado pela História, no procedimento da síntese que recupera, via o arranjo paronomástico e anagramático da organização sintático-semântica do material existente, o aspecto estético das imagens da nova poética inaugural preconizada por Oswald.

3.3. Geometrizando as próprias fontes

A releitura da história traz em si a história do presente e do passado. Entretanto, não há consciência histórica sem consciência da linguagem. É na interpretação dos mecanismos lingüísticos de formação da consciência histórico-literária que se dá “a descoberta”. Redescobrir o Brasil é redescobrir a própria história da literatura.

Esse movimento de redescoberta implica perfazer a leitura da tradição sob a perspectiva sincrônica da consciência crítica presente, que não se ilude com a seqüência diacrônica dos fatos, pois quer mais: quer refazer a trajetória, repensar o “caminho percorrido” da linguagem já em termos inovadores de composição.



Para debruçar-se sobre o material plástico-lingüístico de sua poesia, tendo como sinalizador o guia antropofágico da transmutação do tabu em totem, Oswald procede pelo parâmetro cubista das artes plásticas a revelar a imagem pelo eixo desfocado de sua Kodak, que não quer apenas registrar o objeto, senão reinventá-lo a fim de inseri-lo na esfera conceitual de um pensamento crítico e criativo.

Pablo Picasso, pintor cubista, que interferiu na arte no século XX, seguindo aquilo a que Cézanne já idealizara em termos de representação, traz redesenhado em seu quadro “Les demoiselles D’Avignon” (1907) o tom primitivista e instaura o novo na representação das figuras. A paisagem desaparece e as figuras tomam o primeiro plano do quadro. Picasso procede aqui à geometrização dos traços, numa preocupação com os meios e não com os fins, ou seja, a relação que estabelece entre as figuras e o seu referente não é mimética, mas experimental, dinâmica, redimensionadora das figuras que trazem nos rostos os traços de um primitivismo experimental, do pensamento simultâneo da consciência analógica.

Segundo Argan, “a visão de Picasso funda-se no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história” (1992, p.424), concluindo, então, que a arte “é intervenção resoluta na realidade histórica”. O sentido que se configura no quadro é o da reestruturação de formas e conteúdos. O espaço, concebido como um elemento a ser posto em correlação aos demais elementos, confere uma perspectiva desautomatizada à percepção da arte. As correspondências de que se vale Picasso vão muito além das formas femininas e da cultura negra representada pelas máscaras. As correspondências dão-se em nível homológico, pois se apropriam dos elementos estruturais – as formas

“Les demoiselles d’Avignon” (1907)

Pablo Picasso





femininas; as máscaras africanas – e temáticos – o primitivismo – no sentido de estabelecer a dialética da contradição das soluções artísticas a que se lançaram Gauguin (em busca do exotismo, da contemplação) e Cézanne (que ainda guardava relações com a cultura européia). Assim, o quadro “Les demoiselles D’Avignon” procura estabelecer a tensão entre a representação mimética, ainda ligada aos padrões artísticos europeus, embora se volte para a estrutura do espaço, enquanto elemento articulador dos planos – e a representação da necessidade da arte apropriar-se dos elementos culturais e voltar-se para o seu próprio procedimento mimético, questionando-o como um fim em si mesmo. Neste ponto é que vejo o poema “História Pátria” de Oswald de Andrade, cuja leitura fizemos anteriormente, como a iconização do movimento dialético da própria história cultural, vista analiticamente em sua estrutura. O poema traz a tensão sinalizada nas expressões “lá vai” e “lá vem” que traçam a relação passado-presente, apontando para a consciência inaugural da história que se tece no projeto antropofágico da poesia Pau-brasil, que se autodevora para estabelecer os novos liames lingüístico-culturais.

Os “Poemas da Colonização” (Andrade, 1978b, p.91) encontram no referencial o motivo e na forma a experimentação de uma nova linguagem, a estética de um novo Brasil que corresponda a esse movimento utópico que foi o modernismo brasileiro. Em muitos momentos a linguagem condensada consegue articular o ideograma sinalizador de um Brasil histórico:

azorrague

- Chega! Peredoa!

Amarrados na escada
A chibata preparava os cortes
Para a salmoura

(Andrade, 1978b, p.95)

Em linguagem telegráfica, submetida ao recorte e reunida numa outra escala, as palavras atuam como planos, no sentido cinematográfico, ou seja, configuram-se como um fragmento de um todo maior e que forma “uma totalidade viva e completa em si mesma” (Martin, 1963, p.123). As palavras assim consideradas articulam-se em quatro versos que fazem convergir os traços, linhas e figuras da composição de um instante que quer flagrar o tempo no espaço circunscrito dos versos.

O diagrama que os elementos figurativos perfazem constroem pela síntese a representação do instante da ocorrência de um acontecimento, que é visualizada em termos cubistas. Os “cortes” atuam como signos. Cada verso concorre para a montagem da história capturada e posta na salmoura do próprio tempo.

Na consciência inventiva de Oswald de Andrade subjazem procedimentos de natureza semiótica como os recortes cubistas e técnicas de enquadramento e montagem cinematográficas. Nesse contexto estético que determina sua arte, o poema “azorrague” compreende uma composição que opera por meio da montagem de um cenário sígnico em que uma voz em tom dramático implora perdão, pessoas estão atadas à escada, uma chibata “anímica” prepara os cortes futuros mas já presentes à espera da salmoura. Os elementos figurativos articulam-se pela voz: “Chega! Peredoa!” que contém uma pessoalidade que atua como síntese lírica por meio da conjunção das funções emotiva e conativa da linguagem. A possível narrativa da história se insere por fragmentos que

apontam e procuram pela síntese dos quatro versos diagramar no espaço do poético a *mise-en-scène* da história temporal. Os efeitos de sentidos resultam do apelo visual que o procedimento da síntese opera no modo de articulação do cenário, ou seja, da linguagem.

Reaproveitar e transformar o material é o procedimento econômico de que se vale a poesia de Oswald para fornecer uma nova perspectiva: “sentimental, intelectual, irônica, ingênua” (Andrade, 1978a, p.8).

Para Oswald o passado é metaforizado no presente. O tempo linear do que já não é mais presente permanece na memória como imagem, ou ainda, como marca de uma presença, levada, pois, a um processo sógnico de regeneração, ou seja, de transformação do presente e desse próprio passado, que, já tendo sido, perdeu sua imagem de presente e tornou-se marca, dígito, fragmento de um instante e por isso análogo ao que já foi, pois esse fragmento que permanece na memória não é ele mais, mas metáfora do que já foi para este presente que o pensa. E este pensar promove um movimento de interação semântica, apontado pelos fragmentos que persistem no tempo e que são subjugados, portanto, à trama semiótica de nossa percepção do mundo. Devorar o passado, para Oswald, não é negá-lo, mas fazê-lo participar da saga semioticizante e revigoradora do presente, ou seja, do pensamento que perfaz o trajeto pontilhado do presente, geometrizando em diagramas os sinais que representam o futuro, ou melhor, os novos presentes.

O que isso interfere e/ou acrescenta à leitura que Oswald faz de sua época e da linguagem artística?

A antropofagia é para Oswald o caminho da crítica e da criação. Devorar o outro e aquilo que já não é torna-se o processo de uma operação articuladora de um fazer poético que se quer selvagem no

movimento (segundo o instinto do primitivo que sabe “ver com olhos livres”, visto na categoria da primeiridade peirciana) e civilizado no alcance de sua mensagem (racional e ciente do alcance político da linguagem artística, um terceiro peirciano⁷).

Oswald coloca-se em termos poéticos como operador de um movimento de restauração nacional, de revisão da história e da linguagem. Sua antropofagia tem como objetivo proceder ao movimento de devoração do outro, daquilo que nos é outro – antes que esse outro nos devore – e devolvê-lo alterado, redimensionado sob o crivo crítico dos caninos que sabem retalhar a carne e selecionar somente aquilo que interessa. Dentro dessa perspectiva, seguir os “sinais” é a palavra de ordem, os sinais que nos levem ao encontro do que é nosso, de nossa originalidade – nossa origem modal, marcada pela diferença, como bem assinala Campos (1983). Esse procedimento devorador tem → reminiscências barrocas (pelo menos um barroco bem nosso), uma vez que o procedimento de apropriação do outro, que por sua vez é deslocado para uma perspectiva crítica, já era feito no século XVII por Gregório de Matos, cuja linguagem poética se alimentou do substrato lingüístico popular.

“Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”, afirmaria Oswald em seu “Manifesto Antropófago” (Andrade, 1978a, p.18).

⁷ As categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade em Peirce referem-se a categorias do pensamento e seu caráter é universal porque estão presentes em todos os fenômenos. A primeiridade refere-se a uma “qualidade de sentimento”, a um estado de percepção pura que se dá no presente imediato, não se submete a autocontrole, comparação ou interpretação; é intraduzível. A secundidade refere-se à compulsão, à reação, à relação entre os fenômenos; é fruto da experiência perceptiva que é impelida a emitir respostas aos fenômenos. A terceiridade refere-se à síntese intelectual entre a percepção de um fenômeno e a reação a ele; remete à interpretação e à inteligibilidade dos fenômenos pela consciência.

No corpo de dois decassílabos-frasais, Oswald faz a crítica à memória a serviço do costume, da repetição, da redundância reiterada de um passado sacralizado por uma memória redutora das impressões, das experiências pessoais. Pela emancipação de um sentir e perceber desemoldurado, “dessilábico”, deformado, ou seja, um perceber que, embora se volte para os fatos, para os acontecimentos, para um aqui e agora, não se traduz literalmente: “Arte não é fotografia, nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido, afirmava Oswald a propósito das esculturas de Brecheret” (Brito, 1964, p.184).

Quando Oswald afirma que arte não é fotografia, está ele embasado na falsa noção de que a fotografia é mimética e não tem alcance artístico. Oswald refere-se à fotografia como meio de representação mimética do real, como “simples transparência seletiva” (o grifo é nosso), como afirma Sontag (1983, p.5), para ressaltar o caráter de registro, de lente porosa que deixa passar tudo sem crivo, sem consciência crítica.⁸ Oswald opõe a arte à fotografia e diz que “arte é símbolo comovido”, ou seja, implica a intervenção do sujeito na operacionalização da expressão. Na arte está implicitamente, na acepção que Oswald dá ao termo, a noção de artifício, de relação refratária entre o signo e a realidade. O que define a fotografia como arte é também a refração, o processo de tradução do objeto. Na fotografia está implicada a existência de um sujeito que olha através do olho da câmara. Há uma consciência que pensa o que o outro olho vê. E este último não enxerga sozinho. As interferências do ângulo, distância, enquadramento, luz,

⁸ Segundo ainda Sontag (1983), “fotografar é essencialmente um ato de não-intervenção”. “Mesmo que incompatível com a intervenção, num sentimento físico, a utilização da câmara ainda é uma forma de participação” (ibid., p.12). Entretanto, entendendo que a intervenção é possível, se não no objeto, na interpretação do objeto; intervém a fotografia no modo como o intérprete entende o objeto.

velocidade, abertura e fechamento da objetiva da câmara são fatores que atuam pelo sujeito que usa o aparato fotográfico para ver e representar o mundo. Seu resultado, a fotografia, é apenas uma interpretação da realidade, sua tradução, o que nos leva a questionar a noção de real. O real é o existente? É aquilo de que temos conhecimento? Sabemos do que é feito e podemos decompô-lo em partes?

O real, se for o existente, é algo movente a cuja essência não se tem acesso. Ele não se dá como um todo, mas como algo a ser experienciado e sua existência depende de nós enquanto sujeitos. Nossa morte traz para nós o desvanecimento do existente, porque nossa objetiva é privada do olhar e nossa mente do conhecer.

A arte está no paradigma do movente e se encontra com a realidade na mesma proporção. Ambas participam do movimento de resistência ao caos. E é essa iminência do caos, da morte, que faz a arte ser tão viva, tão “símbolo comovido”, como diz Oswald.

Estaria, então, a Arte, segundo o modo de ver dos modernistas, vinculada à noção do instante, condicionada aos anseios de um presente livre do arbítrio de regras e padrões de um fazer já consagrado pela memória, redundante e entrópico face às acelerações do próprio tempo dos acontecimentos. A liberdade estética referida por Mário da Silva Brito – “o conceito de liberdade estética, defendido pelos modernistas, liga-se ao sentido de época, de atualidade, isto é, consideram que a arte é livre enquanto expressão de uma etapa histórica” (ibid., p.187) – seria relativa ao estilo tradicional, o qual, rompidos seus parâmetros, seu foco, seu eixo de visão no representar as coisas, estaria sendo questionado pelo novo fazer dos modernistas. A Arte, então, no dizer dos modernistas,

estaria afinada com seu tempo, dialogando com os fatos, nascendo deles e voltando a eles.

“E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil” (Andrade, 1978a, p.14). Viver a atualidade, o seu tempo, é aceitar conviver com a ausência de limites e tecer uma fala híbrida, miscigenada, primitiva, em meio à polifonia etno-cultural brasileira. E para isto concorre a referência ao Matriarcado, à sociedade sem Estado, cuja propriedade comum do solo concebe “os lírios inativos que não tecem e se vestem” (ibid., p.84).

“A poesia existe nos fatos”, afirma Oswald de Andrade. E ainda: “No jornal anda todo o presente”. A perspectiva do olhar de sua época, segundo o que se depreende de suas palavras, deve voltar-se ao “sentido puro”:

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro. / Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz. / A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

(Andrade, 1978a, p.8-9)

Que “sentido puro” é esse? “Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz” (ibid., p.8). Há urgência em restaurar a volta ao material, de começar novamente, de redescobrir o que somos, o que é nossa cultura e a Arte que fazemos.

Afirma Eliot que “o objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas

emoções como tais” (1989, p.47). Isso quer dizer que o poeta deve valer-se de uma “reflexão sentida”, como assegura Eliot: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding na *objective correlative*; in other words, a set of projects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion”. (Junqueira, 1981, p.23)

A metáfora e/ou o símile serão os procedimentos funcionais de busca de um elemento objetivo que efetive a correlação entre o sentir e o pensar, cuja fusão/tensão será o termômetro da intensidade do processo artístico.

Atente-se para o poema

ditirambo

Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade

(Andrade, 1978b, p.104)

A reiteração fonêmica da bilabial /m/ e dos ditongos decrescentes (orais e nasais) no verso 1 oferece um conjunto fônico monotônico, sem ornamentos, simples, como que a representar assim essa imagem que está sendo formada sobre o “eu-lírico”.

Sob a forma de um pronome – “Meu amor”; “me” – o “eu-lírico”⁴ partilha da construção da imagem do símile. O sujeito surge assim escamoteado, transferido para uma outra esfera, coexistindo com um referente objetivo:

Como um largo de igreja

A relação objetiva que se estabelece aqui entre “ser simples” e “um largo de igreja” contradiz qualquer outra relação analógica possível, de caráter subjetivo, feitas pelas convenções neoclássicas retomadas pelo parnasianismo e outras mais anteriores – pelo romantismo – mas ainda presentes.

“Largo de igreja” é o correlativo objetivo, ou seja, o referente tomado à realidade objetiva, presente, concreta, urbana, e participante da composição do símile neste verso. A simplicidade haurida nesse objeto sinaliza a trajetória de uma poesia experimental, voltada para o presente histórico, a fim de, antropofagicamente, alimentar-se desse momento eufórico, prenhe de idéias sobre o progresso e a redescoberta das próprias possibilidades criadoras existentes no espírito do homem primitivo e realizadas com a tecnologia da civilização.

O título “ditirambo” remete na acepção do vocábulo a uma composição poética voltada à alegria, à comemoração. A estrutura do ditirambo tende para a irregularidade métrica e rímica. Ao final da composição, os versos tendem a exprimir “onomatopaicamente o vagaroso da pronúncia”, no sentido de a composição “haver sido feita no meio de tal ou qual desarranjo de idéias” (Moisés, 1982). Difícil querer entrever a forma ditirambo neste poema de Oswald no sentido original do termo. O que podemos reparar é na relação contraditória, paradoxal entre título e poema. A alusão à alegria, à comemoração remete-nos à simplicidade de um largo de igreja. Porém, é um largo de igreja que deixa de sê-lo enquanto referente extra-texto para organizar-se como imagem ao lado da concepção abstrata da simplicidade.

Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade

A imagem do largo de igreja despoja-se do “sino”, do “lápis” (ou seja, do detalhe pictural), da “sensualidade” (do ornamento “barroco” de onde proliferam santos e altares, afrescos e colunas) na semântica dos versos em que se encontram (“não há”, “nem um”, “nem uma”). Mas ao nomear aquilo que não há, o poema instaura sua presença. E aí, largo de igreja, sino, lápis e sensualidade, coexistem paradoxalmente, contradizendo o ensinamento do ser “simples como”. “Ensinou”, é válido observar, já contém, anagramaticamente, a presença do “sino”, lingüisticamente no verso 3, uma metonímia a anunciar a imagem de “igreja”, representada pelo símile (composição notavelmente cubista). Desta correspondência depreende-se o significado poético de “ensinou”, levado à motivação máxima estabelecida entre o signo “ensinou”, compreendido na acepção de passar conhecimento a alguém, e na informação subliminar que o contexto do poema garante: ensinar a estabelecer correspondências com as coisas concretas do mundo, de modo a envolver o pensamento para o presente vivo dos objetos do cotidiano.

A visualidade conquistada nessa correspondência estabelece uma relação paradoxal no poema. A simplicidade do ser, aludida pelo poema, estaria na coexistência dos elementos que se coordenam numa ordem não-hierárquica, apesar de contradizerem-se: coexistência dos contrários, acrescentaríamos, metonimicamente dispostos e metaforicamente existindo. E, então, “ditirambo” pode resgatar seu sentido original de

comemoração, de festa, pois a coexistência dos contrários marca o ritual carnavalesco da existência daquilo que é “bárbaro e nosso”. A contradição é o processo de montagem de uma nova concepção de lirismo, a que Manuel Bandeira expôs em seu “Poética”: “Estou farto do lirismo que não é libertação!”

3.4. Tradição e modernidade

Oswald de Andrade promove em seu discurso poético uma referência às avessas à convenção retórica da tradição literária, obediente a normas, padrões e frases de efeito, cuja linguagem afastou-se dos elementos sensíveis e objetivos mais próximos do poeta. Em outras palavras, ele procede à construção do que se pode chamar de paródia da retórica. O lugar-comum do estilo retórico converteu-se em signo redundante, recorrente, cuja taxa de informação foi aos poucos diminuindo.

Nos escritos sobre o modernismo como cartas, manifestos e ensaios nascentes no início do século XX, a palavra recorrente é “atual”, “atualidade” ou “presente”.

Veja-se, por exemplo, um trecho da carta-manifesto, de Joaquim Inojosa, intitulada “A arte moderna”:

A arte não tem passado, nem futuro: tem presente. Realizemos a arte da hora atual. O século não é mais de carros de bois, porém do automóvel e do aeroplano. A hora que passa, a civilização de hoje, apresenta um traço febril, nervoso, agitado,

que influi na mentalidade, pela atuação vigorosa do meio sobre o homem.

(Teles, 1983, p.334)⁹

Segundo Graça Aranha, em sua conferência “O espírito moderno”, pronunciada na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924, o “passado é uma ficção [...]. Não tem realidade objetiva. A sua existência e a sua persistência são inteiramente subjetivas” (Teles, 1964, p.320)¹⁰. Teme que a arte esteja em sua época subjugada à sensação enquanto veículo pelo qual a natureza torna-se motivo estético. Critica, portanto, o subjetivismo que deforma a realidade e “nos entorpece no sentimentalismo”. Afirmar ainda o poeta que o “brasileiro está no período subjetivo, do qual o romantismo é manifestação constante e perturbadora” (ibid., p.318). À liberdade criadora confere o volante do “espírito moderno”, definido pelo conferencista como uma “abstração”, pois calcado está no presente que “é uma ilusão”. Afirmar ele: “Como as águas de um rio, em cada instante que passa, o espírito do homem não é o mesmo. [...] Tudo é móvel, tudo se esvai, e tudo se transforma” (ibid., p.311).

Graça Aranha confere, pois, ao subjetivismo na Arte a atitude de um observador que assiste à fuga do tempo porque empresta ao seu olhar uma percepção centrada no “sentimento individual, ilusoriamente livre” (loc. cit.). E esse sentimento individual separa o artista do mundo que o rodeia, conforme o próprio Graça Aranha declara:

⁹ A citação refere-se ao trecho da carta-manifesto “A arte moderna”, de Joaquim Inojosa, de Recife, primeiro documento do modernismo no Nordeste, em 5 de julho de 1924.

¹⁰ A citação refere-se à conferência “O espírito moderno”, proferida na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924.

Rousseau e toda a sua numerosa progênie sentimental exaltou o indivíduo, e o romantismo, aí germinado, foi o subjetivismo delirante. O homem opôs-se ao Universo, fugiu à realidade permanente, deformou a visão dos objetos, a política armou-se da clava da igualdade e a literatura exprimiu a dor da não conformidade com a vida.

(*ibid.*, p.312)

Sua tese está assentada, pois, na concepção da Arte como síntese do movimento, “que leva o espírito humano a sentir-se um com todas as coisas, a abolir o próprio eu para exprimir a vida, a ação dos objetos, movidos pelas suas próprias forças e nesse dinamismo realizar a emoção estética, que nos funde no Universo” (*ibid.*, p.313).

Afirmará que o cubismo, na sua tentativa de expressão sintética e essencial, realizou “na arte os volumes, as massas, e voltou à geometria, às linhas e às dimensões e procurou nos objetos a sua expressão sintética e essencial” (*ibid.*, p.314). E ainda: “o artista fixará na tela ou no mármore não o que passa, mas o que fica, assim não situará os objetos em lugar determinado, mas no espaço, que é infinito” (*ibid.*, p.315).

Repele Graça Aranha, em seu discurso, a imitação, a cópia servil e declara a necessidade de criar em Arte, de ser original. Sua crítica se volta ao passado que “é uma ficção. [...] A sua existência e a sua persistência são inteiramente subjetivas” (*ibid.*, p.320). O tom do seu discurso torna-se em vários momentos radical: “Somos um povo inculto, sem tradições literárias ou artísticas, ou pelo menos de tradições medíocres, que seria melhor se apagassem” (*ibid.*, p.319). Deseja-se a libertação de uma arte considerada passadista.¹¹

¹¹ Mário de Andrade dá a este termo uma conotação diferente de “do passado”. Segundo o que consta de seu texto “A escrava que não era Isaura”, “passadista é o ser que faz papel do carro de boi numa estrada de rodagem”, ou seja, é aquele que no passado não realizou obra que deixasse alguma

Em “A escrava que não é Isaura”, publicado em 1925, Mário de Andrade (1960), frente às palavras de Maiacowski: “Nada de marchar, futuristas,/ um salto para o futuro!/[...] Apaga o antigo do teu coração!” retruca dizendo:

Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. Vejo Lineu a rir da linda ignorância do poeta. Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. Os tolos saem em pasmaceira diante dele e a gente pode continuar seu caminho, livre de tão nojenta companhia.

(ibid., p.222-223)

O passado para Mário de Andrade é entendido não como modelo para a criação, mas como lição. O que os poetas modernistas cantam, segundo Mário de Andrade, “é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos” (ibid., p.224). Assim, os “assuntos poéticos” transformam-se na visão dos modernistas, pois, como afirma Mário Andrade, a “impulsão lírica é livre, independe de nós, independe de nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido” (ibid., p.208). A relação com o passado se perfaz nesse contexto do modo como Borges assinala:

el propósito de abolir el pasado ya ocurrió en el pasado y paradójicamente - es una de las pruebas de que el pasado no se puede abolir. El pasado es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado.

contribuição estética para o futuro. Diferentemente de “ser do passado” (o que não significa não ter sido importante esteticamente em sua época, e por isso ainda resistir ao tempo) afirma G. Aranha, o artista irá valorizar o Futuro e o movimento dinâmico do fluir das coisas no Presente: “O Brasil é móvel. Todo o Universo move-se, transforma-se perpetuamente. O espírito do homem corre como a matéria universal” (op.cit., p.321).

(Borges, 1980, p.188)

Em outras palavras, esse projeto de abolir o passado, que parece ser a condição de todo projeto inventivo, traduz-se na Poesia Pau-Brasil em termos paródicos, procedimento que se situa na concepção antropofágica da poesia de Oswald que se quer rearticuladora de formas e conteúdos. Ao estabelecer uma relação de conflito entre a tradição e a modernidade, a poesia oswaldiana fixa os novos parâmetros poéticos em relações objetivadas pela realidade. Os símiles, as metáforas e as articulações metonímicas sugerem novas imagens poéticas, imagens que subvertem a noção lírico-romântica perenizada pela tradição poética desde Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu. E a resposta antropofágica à poesia emotiva e melancólica, exaltada e ufanista vem representada pela paródia, que não se caracteriza enquanto riso fácil, piada, mas enquanto devoração crítica do material disseminado pela cultura e absorvido pela inércia dos sentidos.

Em “Secretário dos Amantes” (Andrade, 1978b, p.115-117), conjunto de seis poemas que se relacionam pelas mensagens de saudade e de amor direcionadas ao ser amado, é um exemplo do procedimento desfuncionalizador das relações amorosas representadas por meio de imagens sublimes e abstratas e uma das atitudes de seu antilirismo, antiilusionismo. Por exemplo, no trecho VI:

Que distância!
Não choro
Porque meus olhos ficam feios

O contexto que insere os modernistas do período exige que estejam atrelados ao momento presente, momento em que se dá o devaneio, o sonho do futuro e o medo de transformação. O estilo de Oswald de Andrade se projetará prismaticamente nesse contexto, fragmentando a noção de espaço-tempo e questionando os limites da linguagem.

A partir dessa perspectiva, irradiar-se-ão os fragmentos necessários à construção de seu objeto artístico. Afirma Cândido que a composição poética de Oswald de Andrade

é muitas vezes uma busca de estruturas móveis, pela desarticulação rápida e inesperada dos segmentos, apoiados numa mobilização extraordinária do estilo. É o que explica a sua escrita fragmentária, tendendo a certas formas de obra aberta, na medida em que usa a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito quanto o explícito, obrigando a nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo, que se opõe ao fluxo da composição tradicional. Frequentemente a sua escrita é feita de frases que se projetam como antenas móveis, envolvendo, decompondo o objeto até pulverizá-lo e recompor uma visão diferente.

(Cândido, 1977, p.78)

O mecanismo paródico faz mover a engrenagem da escritura oswaldiana, que se projeta na modernidade de sua invenção enquanto rearticuladora do próprio material pulverizado por ela mesma.

meus oito anos

Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
De minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra

Da Rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais

Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância
Nos banhos de astro-rei
Do quintal de minha ânsia
A cidade progedia
Em roda de minha casa
Que os anos não trazem mais

Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais

(Andrade, 1978b, p. 162)

Em *meus oito anos*, Oswald reescreve a tradição romântica, desfuncionalizando o tema romântico da nostalgia do passado, para resgatar, pela ironia, o lado antiromântico do tempo da infância. E como procede Oswald?

Os cinco primeiros versos mantêm o registro da saudade dentro do mesmo tom do poema de Casimiro de Abreu. A métrica é outra, a fragmentação se mostra e a linha melódica fica tensa. A nota dissonante na composição dos demais versos da estrofe começa a partir do verso 6, que causa o nosso não-reconhecimento do poema de Casimiro. Ou melhor, talvez o estranhamento já se dê no início, quando o poema se apropria dos versos de Casimiro e se oferece, a princípio, como cópia, imitação do outro. Mas os versos 6 e 7 desestruturam a memória da melodia dos versos redondilhos de Casimiro para inserir o elemento estranho que subverte o teor sublime com que a infância e seu espaço são representados lá. Oswald introduz aqui os elementos extraídos do cotidiano – “quintal de terra” – “Rua de Santo Antônio” – que subtraem o “amor”, os “sonhos” e as “flores” daquelas “tardes fagueiras” do

poema de Casimiro para estabelecer uma relação mais objetiva entre o “eu-lírico” e o mundo. Neste poema, o espaço circunscreve concretamente o eu (“Naquele quintal de terra/ Da Rua de Santo Antônio”) e também o transcende para o espaço alcalóide dos sonhos, desejos e angústias. O quintal da infância é de terra, tem endereço, é real! De maneira incômoda “laranjais”, último verso da primeira estrofe – “Sem nenhum laranjais” – traz na forma pluralizada, gramaticalmente caracterizada enquanto erro, o eco dos laranjais de Casimiro de Abreu (o som da dor da perda da infância do poema de Casimiro de Abreu: “-ais”, morfologicamente uma interjeição de cunho subjetivo) que neste poema de Oswald adquire um traço caricato. O erro é aqui desvio estético, que traz na rima toante, “ais”, presente em “mais” (v. 5), “laranjais” (v. 9), “mais” (v. 16) e em “laranjais” (v.18), numa alusão à interjeição de dor e sofrimento caracterizada de uma emotividade ingênua que centraliza a voz do poema no “eu-lírico” somente.

A não-existência da pontuação oferece à leitura do poema um traço contínuo de um fluir temporal. A memória de “meus oito anos” se constrói num fluxo cujos marcadores sintáticos (a pontuação) estão ausentes, pois a redescoberta da infância, no diálogo que o poema perfaz com o de Casimiro, traz a marca da experiência sensorial e do fluir da memória, cuja estrutura constrói uma sintaxe encadeada, por força das preposições que acompanham os complementos nominais, os adjuntos, as locuções prepositivas e as orações adjetivas, que são, metaforicamente, elementos desse fluir.

O mecanismo destrutivo e construtivo de que se vale Oswald em seus poemas faz uso do chamado *ready made*, do elemento encontrado pronto e disseminado na cultura e na língua para revertê-lo pelo processo

desautomatizador da articulação signica de sua poesia, para lê-lo obliquamente, de forma enviesada e aí, então, recarregar a estrutura poética resultante de informação nova. Esse procedimento paródico viabiliza a prática antropofágica e dispõe a linguagem em estruturas móveis, fragmentadas, que se redefinem no diálogo estabelecido entre elas.

Em

canto do regresso à pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

Oswald vale-se da forma redondilha da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, consagrada pela história literária, para enviesá-la pelo traço redondilho contemporâneo da crítica antropofágica de sua poesia. Essa crítica insere no sintagma poético o elemento estranho que provoca a

leitura vertical da noção de pátria equivalente à natureza ideal e idílica do imaginário mítico do estrangeiro.

Quando no poema de Oswald lemos

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar

a expectativa alimentada pela tradição é frustrada aqui. As “palmeiras” transformam-se em “palmares”, do símbolo nacional, exuberante e exótico, passa-se para o símbolo nacional da dor, da economia opressora da colonização que condenou ao exílio uma nação dentro da nação – o Quilombo dos Palmares, historicamente um símbolo de resistência à servidão e desigualdade humanas. A palavra “mar”, no verso 2, já está prevista em “palmares”. O “mar” tece-se no vocabulário poético de Oswald de um significado especial. Sugere o espaço do trânsito, do movimento, da intercomunicação, da troca, o espaço, enfim, da relativização dos códigos. “Palmares” / “mar”: este “gorjeia” (metáfora que traz a imagem aérea das aves alvissareiras, que são sinal aos navegantes da existência de terra próxima) nos “palmares” de “minha terra”, assinalando a possibilidade de trânsito, de mudança, de liberdade, pois o mar é o espaço da comunicação. O desvio paródico por uma palavra de cunho anagramatizante aponta a paisagem que o distanciamento para com a própria pátria entrevê como fato. Vale aqui lembrar a relação essência *versus* aparência do pensamento-guia que o procedimento oswaldiano persegue. Ao justapor traços catalisadores de diferentes realidades num mesmo conjunto, a representação torna latente o diálogo e o conflito com a natureza de cada fragmento, passando a

sugerir no movimento uma possibilidade de resposta às “lições” do passado, da tradição a que se volta para ser relida.

Os elementos sintáticos indicadores de lugar – “daqui” e “de lá” – sugerem uma relação que vai além da superfície do texto. Nos dois últimos versos da primeira estrofe:

Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

os advérbios “daqui” e “lá” apontam para quais espaços? O poema se declara paródico desde o primeiro verso, pelo desvio apontado anteriormente. O caráter do poema não é ufanista, pois seu momento é outro, traz a marca da crítica, da revisão do passado. Deste modo, como entender os indicadores de lugar dos versos citados? O poema “canto de regresso à pátria” constrói-se como “flecha” sinalizadora de um novo fazer poético e de uma nova consciência histórica. O cantar dos passarinhos deste poema é outro, eles não cantam como os de lá, como os passarinhos cantadores do poema de Gonçalves Dias, pois esta minha terra/poema tem palmares, seu mar gorjeia, a realidade de minha terra/poema é bem outra, traz o tom “surreal” que deforma o olhar eufórico do exotismo propagado durante séculos dentro e fora de terras brasileiras. A redondilha persuade e dispara a rasteira no visitante-turista dos versos de certo *déjà-vu*.

O espaço paródico do poema configura-se naquilo que já afirmamos anteriormente ao situarmos, com referência ao procedimento cubista de Picasso, a poética de Oswald numa perspectiva dialética da arte, que confere a ela uma dimensão desautomatizada na retomada dos antigos conteúdos e das antigas formas, para deflagrar a contradição ao

inserir o elemento do pensamento contemporâneo. O movimento de redescoberta não é ingênuo e bufão neste poema; ele procura oferecer, pelo traço cubista, a montagem sintática dos planos díspares, a coexistência da contradição e a possibilidade da geração de imagens, no sentido que dará Eisenstein, no Capítulo 3 deste nosso estudo, imagens que processem a geração do pensamento crítico, por via histórica, estética e literária.

O mecanismo paródico deixa clara a coexistência dos tempos e espaços catalisados no texto. Entrever o outro na composição é trazer, na simultaneidade da representação, por exemplo, no verso 9:

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá

elementos que têm um referente claro no poema de Gonçalves Dias – riqueza mineral, espaço geográfico, lirismo poético codificado – reunidos num único verso, catalisadores já dos versos anteriores:

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

A ênfase na redundância da informação leva ao esvaziamento semântico dos versos, já de certa forma percebidos assim no poema de Gonçalves, porém antecédidos lá do verbo “cismar” que sugeria o clima romântico da retomada incansável do mesmo tema, ou seja, da nostalgia da terra natal. No poema de Oswald, a sugestão da nostalgia não é a mesma. Ao retomar a mesma imagem da redundância torna evidente o

nível de informação zero dos versos, que são, na última estrofe, transferidos semanticamente a assuntos situados na ordem geográfica e histórica do tempo do poeta: “São Paulo” e “Rua 15”, o que retoma, de algum modo transformados, os semas contidos em “ouro terra”, ou seja, aqui concebidos como o lugar dos bancos e dos negócios.

Percebe-se, pois, no diálogo entre a tradição e a modernidade processados na poética oswaldiana o procedimento de atualização dos discursos. A referência objetiva na formação das imagens, ou melhor, a feição metafórica do verso direcionada para um referente objetivo, atualizador dos conteúdos herdados da tradição poética, é o elemento que colabora para o processo de estranhamento e singularização do discurso.

balada do esplanada

Ontem à noite
Eu procurei
Ver se aprendia
Como é que se fazia
Uma balada
Antes d’ir
Pro meu hotel

É que este
Coração
Já se cansou
De viver só
E quer então
Morar contigo
No Esplanada

Eu qu’ria
Poder
Encher
Este papel
De versos lindos
É tão distinto
Ser menestrel

No futuro
As gerações
Que passariam
Diriam
É o hotel
Do menestrel

Pra m'inspirar
Abro a janela
Como um jornal
Vou fazer
A balada
Do Esplanda
E ficar sendo
O menestrel
De meu hotel

Mas não há poesia
Num hotel
Mesmo sendo
'Splanada
Ou Grand-Hotel

Há poesia
Na dor
Na flor
No beija-flor
No elevador

Oferta

Quem sabe
Se algum dia
Traria
O elevador
Até aqui
O teu amor

(ibid., p.165)

Neste poema, Oswald de Andrade dialoga com a tradição em muitos momentos. A montagem fônica na oposição das sílabas sonoras e surdas do título: Balada / Esplanada, em que se nota a transformação das sílabas “ba – la” em “bla” motivada pela proximidade com a mesma

manifestação (“pla”) em “Esplanada” traz configurada uma relação metafórica entre os elementos. O título “balada do esplanada” supõe o gênero balada, de origem medieval e de feição narrativa acerca de um único assunto de teor “melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural” (Moisés, p. 54). O “esplanada”, além de nome de hotel, é o lugar de onde, segundo o dicionário Aurélio, tem-se uma boa perspectiva. Novamente lembramo-nos do alter-ego Miramar que tem diante de si o horizonte, para o qual seu olhar está sempre atento, buscando ir além do meramente paisagístico, do meramente catalogado. E é para esse lugar que, decodificado pela tradição a que seu olhar se volta, resgatando o assunto do personagem que se encontra distante de seu amor e que, contaminado por um desejo estético de transformar seu sentimento em versos, chega a afirmar a existência da poesia

Na dor
Na flor
No beija-flor
No elevador

numa passagem que confere aos versos a transição dos signos catalogados pela tradição para os novos signos da modernidade, dos quais o “elevador” é o referente objetivo, elemento extraído do cotidiano, o que pode levar à conclusão de que a poesia não é assunto só de menestrelis e de baladas, mas que a poesia está presente nos elementos mais inusitados e são eles que redimensionam as imagens, em novos conteúdos e em novas formas.

Novamente aqui enfatizo o aspecto modalizador da linguagem artística de Oswald que traz na base filosófica de sua poesia – o aspecto antropofágico – a natureza ideogramática da composição no sentido do

diálogo que os elementos colocados em confronto promovem, diálogo com as tendências poéticas não-verbais, como o cubismo, por exemplo, que sintonizam o projeto estético oswaldiano na modernidade.

Entretanto, na primeira estrofe, o eu-lírico não sabe comportar-se como portador do sentimento passional, emotivo de uma balada. Na segunda estrofe traz o motivo: a solidão do “eu” quer transformar-se pelo encontro como o “tu”, objeto do desejo. Na terceira estrofe, a ironia na manifestação do desejo de ser menestrel por se caracterizar a função como “distinta”, particularizante de um poder emanador de um saber fazer e de um ficar eternizado na história (quarta estrofe). A elisão em “qu’ria” revela o traço poético que entra em conflito com “Encher/ Este papel/ De versos lindos”, em que “encher” aponta para um fazer automático.

3.5. A palavra em busca do tempo e do espaço escritural

A poesia de Oswald procede à ocupação simultânea do espaço. Um espaço que se tece, se entretece, que se constrói pela pluralidade, pelo viés inovador, por uma nova perspectiva. O movimento da literatura, no seu fazer-se, dá-se num presente carregado de “presentes”, cápsulas lançadas pelo passado que nossas memórias recuperam e atualizam.

O procedimento antropofágico segundo o qual Oswald opera o material lingüístico-cultural é a base teórica de sua poética. O recorte que faz do mundo é análogo ao recorte feito pela construção ideogrâmica da imagem. Contemporâneo de Oswald de Andrade, Serguei M. Eisenstein,

cineasta russo e teórico do cinema, responsável pela estetização do procedimento da montagem, em seu artigo “O princípio cinematográfico e o ideograma” descreve esse modo de compor por meio do recorte da imagem o objeto. A composição opera metonimicamente e recompõe o objeto segundo os fragmentos considerados essenciais pelo operador. Os elementos supérfluos, não ativadores de informação nova, não colaboram da nova estrutura. A montagem desses fragmentos essenciais obedece ao princípio da imprevisibilidade, da quebra de expectativas, a uma outra lógica portanto, que insere na construção um ingrediente crítico, de natureza icônica. Esse ingrediente é metaforizado pelo silêncio, pelo não dito, implícito na justaposição dos fragmentos, pelo componente aglutinador e reverberador que organiza os signos segundo uma vontade mais aberta de jogo, e também pela simultaneidade com que os fragmentos-signos se conjugam no espaço.

Esse procedimento de recorte e montagem do material percebido corresponde ao que o cubismo opera na pintura. Dentre as correntes de vanguarda européia que se apresentaram na Europa, o cubismo é o que mais caracteriza o processo de montagem sintático-semântica com o qual Oswald constrói sua fala.

Consiste o procedimento cubista de um fazer lúdico, um comprometimento com a relação e não com o objeto. No cubismo, o referente é escamoteado, porém não é substituído por outro, o processo, antes de ser metafórico, é metonímico, de recorte e montagem. A relação dos elementos pode ser entendida segundo um processo lúdico de composição, em que a ilusão do movimento desfaz o contorno dos objetos para colocá-los elipticamente em relação, ou seja, as aparências dos objetos são alteradas e colocadas num processo de transformação que

se mostra e não se resolve, pois o movimento, ou melhor, a qualidade do movimento iconizada pela fragmentação e disposição inusitada das “peças” conduz, aponta, para uma outra realidade: a do processo em si, que se oferece dentro de uma perspectiva aberta, não simbólica, pois apenas sugere novas formas, cujo interpretante imediato leva à tentativa da refigurativização. Entendemos o processo na estrutura do “quase”: do signo que almeja ser símbolo¹² mas que permanece em sua qualidade de ser ele mesmo e, então, permanece num processo de relações, de busca, e, assim, se abre num campo de possibilidades, de busca de sentidos.

Poderíamos formular a hipótese de que uma vez concebido nessa estrutura aberta, o signo se apresenta dentro do nível do possível. Essa estrutura aberta é de natureza metonímica, ou seja, o recorte, a fragmentação da imagem é o mecanismo “bala de estalo”, valendo-me de uma expressão oswaldiana, que a conduz para uma nova ordem, uma nova articulação, que, apesar de se apresentar como um todo (o quadro, o poema) a aparência escamoteia a unidade e transfere a perspectiva convergente, que ilude o olhar para um ponto fixo, ao redor do qual outros elementos se situam, para vários pontos que o olhar percorre alinearmente na tentativa de recompor as várias partes.

Há toda uma imbricação do sujeito com as coisas com as quais tem contato. O mundo o contém e seu olhar contém o mundo. E a representação que ele faz disso provoca o desarranjo, o estranhamento.

¹² O conceito de “símbolo” neste contexto refere-se, segundo a definição de Charles S. Peirce, à relação entre signo e objeto, determinada por traços particulares, em virtude de uma convenção. No sentido que utilizamos aqui, o símbolo é o signo decodificado, de caráter pragmático, funcional, orientador do pensamento.

Podemos observar o mecanismo da colagem na organização sígnica que constrói Oswald de Andrade em sua obra: enumeração disparatada. Por exemplo, em

biblioteca nacional

A Criança Abandonada
O Doutor Coppelius
Vamos com Ele
Senhorita Primavera
Código Civil Brasileiro
A arte de ganhar no bicho
O Orador Popular
O Pólo em Chamas

(Andrade, 1978b, p.125)

a seqüência dos títulos enfatiza a coexistência do díspar, do diferente, do plural dentro do que se considera cultura: a biblioteca nacional, símbolo do saber. Os títulos poderiam ser outros desde que causassem o mesmo estranhamento. O leitor tem a oportunidade de compor a sua “biblioteca” e oferecer um cartão de apresentação da cultura que o rodeia. Essa mesma coexistência cultural é percebida em

pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

(loc. cit.)

em que o saber escolástico da gramática do professor e do aluno e o saber do “bom negro e [do] bom branco/ Da Nação Brasileira” opõem-se numa coexistência rica que alimenta a própria língua.

O poema “bonde” talvez seja a composição que mais concretize o aspecto miscigenante do amálgama cultural brasileiro em termos fono-morfo-sintáticos e que aponte para uma construção que implica uma outra dimensão do próprio fazer poético.

bonde

O transatlântico mesclado
Dlendlena e esguicha luz
Postretutas e famias sacolejam

(ibid., p.106)

Poema que se apresenta como estrutura cambiável, “bonde” sugere em sua estrutura relações sógnicas variáveis e múltiplos são os interpretantes, os signos possíveis gerados. Poderíamos afirmar que a coexistência dos opostos – “famias” e “postretutas” – insere um estranhamento, lembrando-nos de Chklovski (1978). O vocábulo “famias”, tomado à fala popular, remete a “famílias”, signo de uma estrutura social tradicional. O “rebaixamento” da imagem institucionalizada faz contraponto com “postretutas”, vocábulo de origem erudita a designar “prostitutas”, cuja imagem marginal da mulher que aluga o próprio corpo é elevada à categoria do erudito. A troca efetivada pelo deslocamento dos fonemas em “postretutas” (“prostitutas”, seu referente próximo) e a elipse efetivada em “famias” (“famílias”, seu referente próximo) é reverberada pela camada sonora presente em “Transatlântico mesclado/ Dlendlena e esguicha luz”.

Poderíamos acrescentar que “transatlântico” é o veículo que atravessa os mares, que realiza o movimento de ir e vir das pessoas entre um continente e outro. A oposição “tran”/”tlan” e em “mesclado”, “cla-”, apontam para o verbo “sacolejam”, cujo significado implica movimento, mas um movimento nada ordenado. O jogo implícito neste poema, concluiríamos, busca desajustar o eixo de visão da sociedade e a descentrar o sujeito acomodado às estratificações sociais.

Entretanto, cremos que, se atentarmos para o processo de composição deste poema, poderemos entrever um caminho de leitura mais lúdico, que, pela analogia, provoca uma leitura menos dirigida. Sendo um poema composto dentro de uma perspectiva fragmentada, em que seus elementos se rearranjam em combinações possíveis: “postretutas” e “famias” são signos esfacelados, despidos do foco fixo de uma semântica redutora dos significados diante de uma leitura de mesma natureza. À maneira da técnica cubista, os elementos no espaço são concebidos e revelados enquanto fato e aparência: “[...] a pintura cubista é uma pesquisa sobre a natureza emergente da realidade, que está constantemente se transformando sob múltiplas aparências, sendo, ao mesmo tempo, fato e ficção” (Sypher, 1980, p.199).

O poema aqui, embora se valendo de elementos da realidade (“bonde”, “transatlântico”, “postretutas” e “famias”), na dinâmica do movimento instaurado pela própria natureza e relação dos elementos no espaço (aspectos fono-morfo-sintáticos), produz uma realidade múltipla e variável, deflagrada por uma perspectiva outra, plural, geradora das aparências e, por conseguinte, das incertezas. O poema, portanto, destrói os contornos absolutos das coisas para concebê-las



num outro ângulo, em planos que se interseccionam e se organizam numa outra realidade.

As palavras antes de serem contextualizadas são signos e seu caráter plástico e formal é essencializado neste poema que “sacoleja” a própria linguagem como o motor gerador da força reorganizadora de uma nova percepção: da imbricação, do deslocamento, da fragmentação redutora e construtora do objeto. Somos arrastados à motivação máxima entre “bonde” e “transatlântico” e levados a associá-los sob um outro prisma e não somente a “meios de transporte”.

Inseridas no bonde estão as palavras, no veículo criado pelo progresso e renovado pela eletricidade.¹³ O amálgama lingüístico se descentra e se pluraliza, no sentido das palavras-signos se deslexicalizarem, buscarem seu corpo e seu sentido dentro de uma lógica outra, da que vê as palavras renunciarem a sua função denotativa. Assim, o “**transatlântico** mesclado / **Dlendlena** e esguicha luz” revela o movimento do deslocar-se do signo: a reverberação das oposições “tran” – “tlan” em “cla” e “dlen”, além da sibilante em “cha” e “luz” trazem o corpo lingüístico-cultural em movimento, no engaste e engasgo da articulação dos sons que sacolejam nas imagens que se deslocam e se desmembram ludicamente num espaço insólito, ora

¹³ E aqui “progresso” é lido, em seu traço supra-segmental, como “mudança de perspectiva”. Assim, as palavras podem estabelecer um espaço novo, de onde toda a perspectiva, toda a visão se torna renovada ao se olhar o horizonte pelas laterais do bonde ou pelas escotilhas do transatlântico. As palavras não são mais as mesmas, mas participam do jogo da linguagem, buscam seu sentido na própria montagem dos sintagmas; seu referente não está fora mas dentro do texto. Uma leitura descontextualizada, no sentido de não se importar ou de não saber que “bonde” e “transatlântico” são as invenções do século XX, pode ver em bonde um veículo não atual, e “transatlântico” como atual, uma vez que ainda é um transporte muito usado em alto-mar. E aí se poderia ler uma oposição passado-futuro, a mudança e/ou a presença dos tempos num só, concretizados pelos deslocamentos fono-morfo-semânticos das palavras do poema. Isto para afirmar com Cortázar (1974, p.100) que o



bonde, ora transatlântico, mas num espaço em movimento, em rotação, a se fazer linguagem e a se buscar linguagem. A categoria morfológica a que pertencem “dlendlena”, “esguicha” e “sacolejam” – verbos conjugados no tempo presente do modo indicativo – surgem como temporizadores do movimento presente que se anuncia e se resolve no imbricamento dos significantes .

Oswald proclamava em seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*” (Andrade, 1978a, p.8). A reação ao detalhe, à descrição e à reprodução do objeto apresentam o caminho de um novo fazer artístico que conduz a uma nova representação da realidade, mais de acordo com a visão de um mundo tecnicizado e se transcodificando pela facilidade gradativa que os novos meios de produção, reprodução e comunicação de mensagens estavam proporcionando. O cinema, enquanto meio produtor e reproduzidor de imagens, exerce influência considerável nessa mudança de perspectiva proposta pelo “Manifesto”. Sua natureza cinemática, de conceber as imagens em movimento, transfere para a tela algo novo que a fotografia já conseguira em termos de captação da imagem em seu instante único (vale aqui tanto o flagrante fotográfico como a disposição estática das figuras posadas dentro de uma perspectiva renascentista e de ângulo fixo). O cinema inova o processo de captação da imagem no sentido da criação de um novo espaço e de um movimento que provoca o deslocar dos elementos nesse espaço. O recorte desse espaço será feito pela

poeta “não aspira a progresso algum a não ser no aspecto instrumental do seu *métier*”. E adiante: “aplicada à poesia e à arte, a idéia de progresso se torna absurda”.



câmara, cujo olho irá conceber os diversos planos e ângulos de visão a fim de rearranjar os elementos e dar-lhes sentido.

Flora Süssekind, citada por Mariateresa Fabris (1994, p.106) afirma, com relação à receptividade que teve o cinema nos meios literários das primeiras décadas do século XX, que “já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção”. Acrescenta Fabris que “a prosa modernista passa a se pautar efetivamente por algumas das características da linguagem cinematográfica que lhe interessam: descontinuidade narrativa, sintaxe analógica, montagem de fragmentos, interpenetrações, simultaneidade” (loc. cit.).

Liberto da forma fixa, tradicionalmente perpetuada pelo parnasianismo, o verso de Oswald se expande e domina o espaço e nele cria o novo sentido.

Em

o capoeira

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.

(Andrade, 1978b, p.94)

o diálogo interrompido dá lugar à cena composta de “Pernas e cabeças na calçada”. O arranjo metonímico do verso final aponta para a própria estrutura do poema concebido “em pedaços”, pela ação do poeta capoeirista, que na sua briga pelo espaço, desconstrói o “sordado” já despido de sua plena autoridade “solar”, que a forma SOLdado poderia

sugerir, para travá-lo numa forma (num corpo) reflexo (desreferencializado), em -sor, dissimulado numa fala caipira, popular, que figurativiza o diálogo.

A calçada, o plano em que habitam pernas e cabeças, pedaços, fragmentos de corpos, tem sua estrutura intacta, aberta, disponível na sua natureza funcional, de permitir a passagem, o deslocamento dos seres. Aqui, a calçada se fixa no recorte e arranjo daquilo que o verso quer flagrar: a diferença, os opostos co-habitando o mesmo espaço (“pernas” e “cabeças”; “capoeiristas” e “sordados”). A destruição da ordem para recompor um novo caos (uma outra ordem?). A destruição do verso para a deflagração de um outro modo de compor, de conceber o verso, de conceber a forma, o espaço.

Esse espaço é o da simultaneidade:

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajes e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

(Andrade, 1978a, p.9)

E como diria ainda Oswald, à vista da nova “paisagem”, tudo isso “Entre fogos/ Tudo se desencapotando” (Andrade, 1978b, p.137).

A simultaneidade gera o movimento e produz a isotopia na poesia, assim como na pintura, com o cubismo de Picasso e Duchamp, e no cinema com as experiências de Eisenstein.

No que concerne à composição desses fragmentos, Cândido afirmou que Oswald de Andrade “lançou, ostensivamente e em larga escala (no Brasil, pelo menos), a técnica cinematográfica” (1977, p. 15),

que consiste na descontinuidade cênica (por meio dos cortes) e na simultaneidade (pela montagem dos fragmentos numa outra escala). Segundo Cândido, Oswald de Andrade afirmara de sua técnica coisa outra, ou seja, “referiu-se ao fato de ter lançado a técnica contrapúntica no romance” (loc. cit.). Esclarece, porém, o crítico que o contraponto sugere a pluralidade de focos de atenção, ou ainda, a polifonia, à qual se refere Mário de Andrade, no artigo citado por nós.

Oswald (Andrade, 1972, p.44) vê equivocadas as críticas de Cândido sobre seus romances, pois o crítico não havia compreendido que seu estilo tendia antes para a síntese que para a análise, de construção e de condensação poética, no dizer de Roger Bastide. Acrescenta Oswald com referência a ter seu estilo classificado como “gongórico” pelo mesmo crítico:

Hoje não é nenhum desaforo chamar de gongorismo ao feito estilístico ou verbal de alguém. Há quem afirme que de Gôngora saiu Mallarmé, que dele brotou a trama expressional e luxuriante dos surrealistas. [...] Aliás, Gôngora é o oposto do cinema. E o Sr. Antônio Cândido afirma ser eu o iniciador da técnica cinematográfica do romance, pelo menos no Brasil. No que ficamos? Sou gongórico ou cinemático?

(ibid., p.45-46)

A questão assim posta parece exigir uma definição, pois lança um desafio que aceito ao seguir o trajeto que os fragmentos morfo-sintáticos de sua produção artística apontam. A concepção cinemática inserida na obra oswaldiana aproximou-me da obra de Duchamp. As relações de tempo e espaço desafiam o artista, o poeta e o pintor. Aquele, lidando com o tempo, almeja o espaço; este, lidando com o espaço, almeja flagrar o tempo. A linguagem cinética estaria na ponta de lança dos artistas do

período e é com Serguei M. Eisenstein que tentarei mostrar a composição cinematográfica como articuladora de formas e conteúdos, manejando tempo (ritmo) e espaço (recorte e enquadramento), a fim de gerar signos regeneradores de significados, desautomatizadores da percepção do ritmo historial dos acontecimentos e dos padrões estéticos. Este caráter cinemático, engendrador do tempo e do espaço, exerce a influência marcante nas artes do período.

O processo de composição da imagem, do motivo, pela síntese, conduz ao recorte, à fragmentação da imagem (do todo) e à escolha deliberada da parte, ressemantização do todo ou de uma outra totalidade, de um outro organismo. Esse processo põe em evidência a elipse como traço do escamoteado, do não-dito, do silêncio, do intervalo. O referente é eclipsado e elevado a uma outra dimensão na qual se recupera transformado. Essa outra dimensão é a dimensão metafórica. O processo de motivação do signo inserido na perspectiva estética que propõe o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” é gerado pelo ato de deslexicalização da palavra do eixo sintático-semântico. A palavra deixa de significar para se transcodificar no espaço para o qual se projeta enquanto corpo, enquanto significante de uma forma. O sentido não é gerado pela contigüidade, pela mera justaposição dos elementos no eixo sintagmático. O sentido é gerado pela similaridade, pela relação de semelhança que estabelecem os signos pelos “harmônicos”, isto é, pelos elementos projetados verticalmente, paradigmaticamente sobre o arranjo sintagmático.

Conforme as relações que pretendo efetivar nesta pesquisa, entrevejo o trabalho de Marcel Duchamp, artista que inaugurou, pela crítica ao cubismo analítico de Picasso, uma nova maneira de articular os

instrumentos da representação artística, inserindo o tempo enquanto categoria composicional da linguagem pictórica, em diálogo com as transformações tecno-ideológicas a que a arte vinha se expondo no início do século XX. O trabalho a que faço referência aqui é o quadro intitulado “Nu descendo uma escada” (exposto no *Armory Show* em Nova Iorque, em 1913), realizado em aquarela, tinta, lápis e pastel sobre papel fotográfico, e concebido após uma experiência fotográfica de 1912 chamada “Marcel Duchamp descendo uma escada”. Duchamp trabalha essa obra no sentido de inserir o tempo como elemento estruturador do quadro. O procedimento fotográfico tomado como base fornece a tecnologia como sinal demarcatório dos não-limites da representação artística. O quadro coloca em crise o cubismo analítico, cujo caráter estático Duchamp rejeita. Partindo para o plano cinético da representação, Duchamp concebe o movimento como “uma condição objetiva que dá ao objeto em movimento uma forma diferente da do objeto imóvel”, determinando “uma mudança não apenas na conformação, mas ainda na estrutura do objeto: desmembra-o, altera o tipo morfológico de seus órgãos internos, muda o sistema de seu funcionamento biológico” (Argan, 1992, p.438).

Sua concepção do movimento guarda, homologicamente falando, relações próximas com o poema “bonde”, de Oswald de Andrade, visto anteriormente, cujas imagens participam da dinâmica fono-morfo-semântica dos signos pontualizadores dos traços do cotidiano.

Tanto a poesia como a pintura do início do século XX representam ou tendem a representar aquilo que os olhos não conseguem apreender na sua especificidade: o movimento. Somente indo para o plano da matemática e da geometria, como o próprio Duchamp explicita, em

“Nu descendant un escalier n.2” (1912-6)

Marcel Duchamp





História da pintura moderna, de Read (1980), – e como o próprio Oswald afirma em seu “Manifesto” acerca da composição da matéria poética submetida ao acabamento formal – é que podemos abstrair da visão convencional do mundo aquilo que somente a máquina realizara, não para render-lhe homenagem, mas, pelo contrário, manifestar uma revolta à ética mecânica do período (segundo o futurismo e o cubismo), tentando compreender a ininteligibilidade das novas relações tecno-artísticas que escamoteiam o sujeito da organização das articulações (redução dos valores humanos a valores mecanicistas), pois a máquina adquire importância na fabricação de produtos em série e nas telecomunicações.

Os *ready-mades* de Duchamp dialogavam com a concepção industrial dos valores sociais e estéticos, que viam na máquina as prerrogativas do progresso, uma vez que o ritmo acelerado das comunicações já se fazia sentir e a tornar possível a rede globalizante das iniciativas político-econômicas. Consistiam os *ready-mades* em objetos de uso cotidiano, expropriados de suas funções e de seu meio e transferidos para um contexto aurático, ou seja, artístico, o que questionava o fazer artístico como uma operação criadora, fruto da genialidade do artista. Duchamp propunha, portanto, trabalhar com coisas já feitas, produtos industriais, sem caráter de feio ou bonito, desfuncionalizados. Com isso, abalava a lógica do sistema artístico obediente a modelos tradicionais, a visão automatizada do fazer artístico, e questionava a própria natureza da arte. A atitude de Duchamp estava em perturbar a recepção tradicional de arte pelo público e pela crítica. Ao inserir um objeto do cotidiano num espaço aurático de uma exposição de arte, como o seu urinol, chamado de “A fonte” e exposto no Salão dos

Independentes de Nova Iorque, em 1917, Duchamp instaura a dialética da natureza estética dos objetos.

O manifesto futurista de 1910 já havia proposto a necessidade de rever os parâmetros artísticos frente a uma época marcada pelos semas da velocidade, da mudança, da transformação que as máquinas já produziam no contexto social-urbano-capitalista. As noções de espaço e tempo mudavam e representar a dinâmica da vida passava a fazer parte das preocupações estéticas.

A representação mimética do mundo – naturalista – deveria dar passagem à representação refratária do mundo: de onde se tem o estranhamento, a originalidade, a atualização do tema, a sensação dinâmica da vida cuja materialidade se fragmenta para promover uma nova ordem perspectiva e uma nova consciência no pensar a arte.

Enquanto procedimento de composição estrutural dos novos meios artísticos, o simultaneísmo surge nesse início de século. A realidade é representada segundo a experiência visual do artista, convertendo-se o quadro “numa livre associação de imagens (um construto da *imaginação* visual) e não na representação de um tema controlado pelas leis da perspectiva” (Read, 1980, p. 92). Assim, a organização de espaço pictórico consiste na representação dos elementos visuais – cor e forma – segundo estruturas composicionais que transformam o objeto de percepção do artista. Não é o motivo a que o artista se lança a representar, mas as relações estruturais dos objetos extraídos da vida cotidiana e cuja natureza é decomposta em fragmentos que são usados “para construir uma estrutura independente” daquela que teriam se vistos em seu contexto regular (ibid., p.92). A nova concepção de arte que se instaura é a que tem na “livre associação de quaisquer elementos visuais

(quer derivados da natureza ou construídos *a priori*)” (loc. cit.) a necessidade de “agitar a sensibilidade humana, avançar da percepção para a imaginação, decompondo as imagens perceptuais a fim de as recombinar numa estrutura não-representacional (racional ou conceptual)” (ibid., p.94). O que parece estar em questão continua sendo a relação mimética entre o signo e o objeto. E a intervenção do sujeito nessa dinâmica no sentido de fazer sugerir novas relações entre as coisas é crucial. As coisas extraídas de seu cotidiano habitual encontram-se representadas fragmentariamente na tela, ocupando o espaço segundo a dimensão temporal do ritmo a que o artista as submete a fim de extrair-lhes a sensibilidade de suas relações com a vida.

Em seu quadro “Nu descendo uma escada”, Duchamp vai resgatar o movimento, o ritmo mecânico que cõntagia a vida e os valores humanos, por meio da referência molecular dos traços flagrados pela objetiva da câmara fotográfica e redimensionados pela linguagem da pintura. Ou melhor, o novo procedimento instaura um novo sistema pictórico, como sublinha o próprio artista, ao dizer que sua obra “Nu descendo uma escada” compreendia “uma organização de elementos cinéticos, uma expressão de tempo e espaço através da apresentação abstrata de movimento” (ibid., p.110). Procurava Duchamp, ao afirmar que sua obra não era uma pintura,¹⁴ ampliar os limites do pictórico e estabelecer semioticamente as bases homológicas da natureza dos sistemas artísticos: “quando consideramos” – declara Duchamp –

¹⁴Segundo Duchamp, “uma pintura é, necessariamente, uma justaposição de duas ou mais cores numa superfície. Eu restringi deliberadamente o ‘Nu’ à coloração da madeira, de modo que a questão da pintura *per se* não pudesse ser suscitada” (ibid., p.110-111).



o movimento da forma através do espaço num determinado tempo, ingressamos no domínio da geometria e da matemática, tal como ocorre quando construímos uma máquina para esse fim. Ora, se eu mostro a ascensão de um aeroplano, tento mostrar o que ele faz. Não faço disso uma natureza-morta. Quando a visão do 'Nu' subitamente me acudiu ao espírito, eu sabia que ela romperia para sempre os grilhões escravizantes do naturalismo"

(ibid., p.111).

Valendo-se da realidade plástica do objeto para manipular os instrumentos de representação de que dispõe, Duchamp concebe seu objeto artístico não como produto e sim como procedimento de revelação da sensibilidade humana para com o movimento transformador e inaugurador da vida. A coexistência dos traços indiciais do movimento capturado na figura humana representada em seu "Nu" iconizam a relação tempo-espaço enquanto categorias relativas em si mesmas.

Oswald de Andrade em "bonde" procede a esse mecanismo de transferência de que se vale Duchamp com seus *ready-mades* – como faz com os termos "bonde", "transatlântico", por exemplo, e ao mecanismo da deslexicalização, ou seja, da desdiferenciação entre formas e funções, procedimento que relativiza a matéria lexical e icônica e recoloca seu paradigma de forma a estabelecer "transsignificações" de forma e conteúdo.

O caráter sintético e cinético de que se vale Duchamp em seu "Nu" estabelece, a nível homológico, a configuração visual da palavra poética de Oswald em "bonde", especificamente. Ao situá-la como deflagradora de uma nova perspectiva que espacializa a palavra, o procedimento oswaldiano recompõe o caráter da representação que se alimenta do cotidiano universal de que é extraída, para refratar-se em signo estético.



Assim, nesse poema, “postretutas” e “famias” devem ser entendidas como signos transcodificados e refratários de novos conteúdos, fornecidos pelos traços supra-segmentais – fonomorfológicos – do poema.

Embora o poema se valha de palavras extraídas do cotidiano, ao participarem da zona antropofágica do procedimento de desreferencialização, submetem-se à manipulação intencional que vê no acabamento geômetra dos produtos mecanizados da vida cotidiana o alimento de que se vale para propor um novo ritmo, uma desdiferenciação dos papéis sociais e uma conseqüente desdiferenciação dos sistemas artísticos, propondo uma “autofagocitose regenerativa” da própria arte.

Assim como Duchamp em seu “Nu descendo uma escada”, Oswald busca representar no poema analisado a transformação da forma pelo movimento, pelo ritmo mecânico extraído do cotidiano dos novos modos de produção e reprodução dos objetos (que contagiam as relações sociais, submetidas à nova práxis urbana).

O fenômeno da relativização das formas e dos conteúdos passa pelo crivo da releitura estrutural da vida que a arte irá conceber cineticamente, em movimento, portanto. Apontar o novo contexto em que o homem se insere e exibi-lo em *close*, pelo enquadramento que a arte opera a partir dos traços (como realiza Oswald em sua obra poética e Duchamp em seu “Nu”) é transformar as próprias estruturas teóricas e as operações estéticas. Quais as conseqüências desse ato no que diz respeito ao homem e seu cotidiano? Rever o seu papel e seus valores culturais e hipotaticamente projetar-se de forma criativa em seu cotidiano? A intenção irônica tanto de Oswald como de Duchamp aqui em seus

trabalhos coloca-nos ainda, neste final de século, frente a questões sobre a função da arte e sua participação na alteração ou manutenção do *status quo* da sociedade. De certo, nem Oswald nem Duchamp foram devorados, pois ainda mantemos as mesmas indagações suscitadas e exponenciadas pelos artistas do período. As concepções estruturais a que ambos se lançaram – da relativização do próprio fazer artístico – traz a crítica do próprio fazer artístico. Os correlatos objetivos das novas imagens estéticas, a partir das primeiras décadas do século XX, trazem em si a questão do cotidiano como elemento transcodificador da própria arte. As propostas estéticas da vanguarda do período podem ser traduzidas pela necessidade da relação objetiva com o cotidiano, projetando-se nele, expropriando-o para a esfera artística, deformando-o, mas sempre tecendo uma nova maneira de alimentar-se das relações sociais que a tecnologia insere no campo da arte e da vida.



4. A poética de Oswald de Andrade à luz da montagem eisensteiniana

Temos visto até agora que as relações homológicas entre diversos sistemas artísticos contribuem para uma melhor compreensão de determinada linguagem estética, pois as estruturas composicionais dos objetos artísticos tomam parte no contexto das poéticas da modernidade, cuja natureza está justamente na correlação, na reverberação múltipla das artes.

Ao trazer Marcel Duchamp para o diálogo com os procedimentos estruturais da poética de Oswald de Andrade, toquei no ponto cinemático da representação, em que tempo e espaço se articulam. O cubismo sintético encontra em Duchamp a ponte para o cinema, cuja base – estática – resolve-se em movimento. Não me refiro ao movimento tão-somente das seqüências, em que o papel da montagem limita-se a dar continuidade e coerência aos fotogramas da seqüência fílmica. Refiro-me ao “processo” de composição do enquadramento e também da seqüência, cujos elementos adquirem uma configuração organizada segundo as relações previamente estabelecidas pelo organizador do filme. A concepção de cada enquadramento dá-se em vista da seqüência e a montagem assume um papel que vai além daquele de conectar coerentemente e segundo a progressão narrativa e dramática dos

fragmentos¹. A montagem será responsável pelo sentido, pois irá conectar os fragmentos segundo uma ótica construtora de significâncias. Irá operar o movimento, ou melhor, o aspecto dinâmico entre os fotogramas, no sentido de continuidade ou tensão; irá operar o ritmo, no que se refere à “impressão de duração determinada ao mesmo tempo pela continuidade real do plano e pelo seu conteúdo dramático” (Martin, 1963, p.120); e, enfim, irá operar a idéia na relação que os fragmentos estabelecem entre si, fazendo surgir correspondências de causa e efeito, de semelhança ou de diferença.

Sendo a época de experimentação estética, a questão dos limites se coloca. Entretanto, os estilos movimentam-se, sobrepõem-se e se alimentam mutuamente. Dentro deste clima se insere Serguei Mikhailovitch Eisenstein, cineasta russo que, a partir de suas inserções pelo teatro, na primeira década do século XX preocupou-se com os procedimentos de composição da arte, em suas reflexões sobre a linguagem cinematográfica, e foi buscar na literatura e nas artes plásticas os vetores iluminadores de sua cinematografia, sobretudo para sua concepção da montagem, que redimensionou o modo de conceber o plano no filme.

Traçar o diálogo entre a poética de Oswald de Andrade e o cinema de Eisenstein é o desafio a que este texto no momento se lança.² A importância deste traçado reside no procedimento de composição e

¹ Segundo Marcel Martin (1963, p.112), a montagem em seu sentido denotativo é responsável pela “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de tempo”. Assim, a montagem regula a passagem de um plano a outro, segundo a verossimilhança que se queira atingir; ela entende a relação dinâmica entre um plano e outro (a ausência ou a presença de um elemento no plano deve surtir curiosidade no espectador, e levá-lo, conseqüentemente, ao plano seguinte); e, por fim, a montagem faz avançar a narrativa, pois “cada plano deve conter acontecimentos que tragam elementos novos” (ibid., p.119).



articulação dos elementos sob o crivo da montagem, que, em termos cinematográficos, adquire um caráter imagético ao condensar no espaço, segundo uma concepção geometrizar do enquadramento, o tempo, figurativizado na sequência pelo ritmo deflagrador dos sentidos. No que se refere a Oswald, partimos da hipótese de que a estrutura composicional de sua poética vale-se da montagem eisensteiniana, uma vez que o caráter sintético de sua linguagem, decorrente de sua proposta antropofágica da criação poética, concorre para a modulação fragmentária e pontual dos caracteres objetivos da matéria poética. A articulação dos materiais dá-se pela via do sintagma, a geometria é espacializante e o paradigma fornece a modulação temporal, o veio sincrônico, integrante do processo antropofágico de redescoberta dos materiais poéticos. Vimos que o cubismo enquanto procedimento permite compreender a articulação analítica e sintética do material poético recolhido por Oswald na história e no cotidiano. O entendimento do papel da montagem irá permitir a compreensão do aspecto gerador do significado, uma vez que o corte e o enquadramento do material supõem uma concepção de representação bem precisa que irá nortear o modo que subjaz ao procedimento; e supõem também uma concepção de imagem norteadora da idéia de construção abstrata do pensamento, responsável pela significância da representação.

A gênese do processo da montagem encontra-se, pois, na concepção básica da representação que implica a combinação dos signos entre si, segundo as leis estruturais de determinado sistema artístico. Segundo Eisenstein, a montagem estaria na fórmula: “two film pieces of

² Retomarei aqui alguns poemas já analisados nos Capítulos precedentes, pois meu objetivo é mostrar e adensar como a presença de vários procedimentos poéticos concorrem para a composição signica da linguagem artística de Oswald de Andrade.



any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition” (1975, p.4).

O que está em jogo na definição da montagem é a idéia de “conceito dinâmico”, a partir da interação entre dois elementos opostos e sua síntese. O dinamismo de que fala Eisenstein difere da idéia de movimento que gera continuidade. A relação é dialética e confere à idéia de dinamismo o sentido de descontinuidade “as a dynamization of the inertia of perception – as dynamization of the ‘traditional view’ into a new one” (Eisenstein, 1977, p.47).

As noções de espacialização e ritmo na concepção da montagem – a primeira referente ao dinamismo que causa a expressão e a segunda referente à tensão inerente à operação dinâmica – são consideradas parte do procedimento de qualquer forma artística, como irá lembrar Eisenstein em *Film Form*. Fala-se aqui, portanto, de uma perspectiva simultânea do objeto, pela qual é pensado e representado.

Dentro da ótica da poesia de Oswald de Andrade, os conceitos de espacialização e ritmo trazem para sua linguagem valores sintetizadores do tempo na organização sígnica do material poético. Tal organização recompõe o objeto de forma a recuperá-lo enquanto “processo”. Vimos pelas análises que fizemos a partir de “bonde”, “capoeira” e “história pátria”, por exemplo, que o processo de composição da forma sugere uma visão aguçada do tempo como rearticulador do aspecto tensional dos traços supra-segmentais – nuances grafo-sonoras em correlação com o arranjo sintático-semântico do verso.

4.1. A ideogramatização do sentido

Os elementos constitutivos da expressão do pensamento e formação da idéia e sua construção pela imagem compõem a linha teórico-prática da montagem, desenvolvida por Eisenstein. Em “O princípio cinematográfico e o ideograma” (Campos, 1977), artigo de 1929, escrito como posfácio ao livro de N. Kaufman, *Cinema Japonês*, Moscou, 1929, Eisenstein observa a natureza figurativa da escrita ideogramática e seu processo de composição. Basicamente, a justaposição de dois caracteres, representações de objetos diferentes, compõe um conceito (que tende a ser convencionalizado na linguagem pelo uso que se faz da língua). O conceito assim representado é interpretado como “produto”, como um “terceiro” (na acepção peirciana do termo) que não mais retém na sua configuração simbólica o significado primitivo dos elementos que o “signifazem”, embora eles estejam lá, diante dos olhos. A percepção que se tem deles é outra, uma vez que é outra também seu valor, sua configuração, enfim, o seu contexto.

Eisenstein chama a esse processo “montagem”:

um cão + uma boca = latir;
uma boca + uma criança = gritar;
uma boca + um pássaro = cantar;
uma faca + um coração = tristeza

(ibid., p.167)

A natureza construtiva do ideograma é icônico-indicial, pois, sob uma ótica analógica, recorta os traços supra-segmentais do mundo e os

justapõe diante do pensamento, que é operado, então, por uma lógica analógica, diversa da ótica ocidental. A natureza paratática do procedimento é tensa e possibilita um *approach* maior entre o signo e seu objeto, uma vez que os traços ideogramáticos ocupam o mesmo espaço da página: produção informativa com economia de meios.

Em contrapartida, os signos da escrita ocidental têm um caráter mais abstrato e sua natureza puramente convencional e arbitrária concorre para a montagem das cadeias fonéticas da representação do som e suas respectivas referências gráficas – a letra – e assim produz as unidades básicas de significação: a palavra. O encadeamento dos signos lingüísticos no eixo da contigüidade vale-se de uma semântica ordenadora dos significados, e seu objetivo primeiro é possibilitar a comunicação.

A intenção em “burlar” essa lógica discursiva gera um processo de homeostase³ no sistema já convencionalizado e a produção de mensagens novas.

O estudo do caráter icônico de composição do ideograma revela o “processo relacional” de construção das imagens, ou seja, a “metáfora estrutural”.

O conceito abstrato impõe pela sua natureza, digamos, filosófica, uma dificuldade de representação. Nem sempre as palavras de uma língua são boas o suficiente para exprimir seu significado; o que faz pensarmos acerca do caráter impotente do signo. E daí a busca constante do homem para explicar/exprimir a si mesmo e ao mundo. E daí, também, a tradução ou transcrição como método de “fazer ouvir as

³O processo pelo qual nós, seres vivos, resistimos ao fluxo geral de corrupção e desintegração é conhecido por homeostase” (Wiener, 1970, p.94). Do que se depreende que o processo de homeostase que se instaura na linguagem é contrário ao caos, à baixa densidade informativa.



reverberações” das idéias, dos conceitos, das imagens enfim, de uma língua para outra. O processo de significação de qualquer sistema semiótico submete-se a um processo de “transcrição” (numa referência análoga à concepção de tradução poética já desenvolvida por Haroldo de Campos), de transmutação, diríamos. E no caso da representação ideogramática, haveria um processo de transdiferenciação de formas e conteúdos; ou seja, a passagem, ou ainda, o transporte de formas significantes para um contexto de reciclagem, de diferenciação de conteúdos. A natureza indicial e conflitual do processo configura-o numa busca pela significância; ou ainda, em outros casos, numa busca que se resolve e se condensa num outro signo, o significado, que se torna convencionalizado, cristalizado pelo uso que dele se faz.

Observa Eisenstein, em seus argumentos, em prol de uma “cinematografia” (linguagem cinematográfica, escritura cinematográfica), tendo a montagem enquanto elemento configurador dessa nova práxis criadora da imagem fílmica, o “laconismo” da representação sígnica com relação ao processo composicional do ideograma. Laconismo que entendemos como “silêncio”, como o “não-dito” que se encontra todavia lá onde o signo se (a)presenta. E que se configura, conseqüentemente, num possível, num elemento que “fala” a partir da relação híbrida das cadeias icônico-indiciais presentes no arranjo sígnico da operação ideogramática.

O *hai-kai*, segundo Eisenstein, exemplifica esse processo de condensação da imagem que caracteriza o “laconismo” da representação.

Galho seco
e, nele pousado, um corvo:
tarde de outono. (Bashô)

As imagens dos versos são concebidas metonimicamente e montadas parataticamente, de modo a conferir o traço essencial do conceito: “tarde de outono”. O terceiro elemento da cadeia paradigmática remete-se às imagens anteriores, oferecendo ao pensamento digital a oportunidade de perceber visualmente os fonemas vocais posteriores /o/ e /u/ de “outono” ao longo dos outros signos lexicais do poema, de onde a imagem semântica do outono faz-se presente. Lembre-se, no caso da poesia de Oswald de Andrade, do poema *amor/ humor*, visualmente, como vimos, concebido de forma sintética, cuja montagem procede à tensão imagética da composição.

O princípio de composição artística pela montagem resume-se, pois, na idéia de “conflito”⁴, argumentada por Eisenstein como fator constitutivo do fazer artístico.

A montagem define a relação entre os planos de uma cena e de cenas diferentes. E “consiste na união de dois fotogramas pertencentes a planos diferentes, e determinados pelo corte” (Mourão & Leone, 1993,

⁴ Faz-se aqui necessário lembrar a diferença feita por Eisenstein entre a concepção da montagem como soma, “tijolinhos” (chamada de “montagem construtiva” por Pudóvkin, cineasta e colega de Eisenstein) e como conflito. São palavras de Eisenstein: “In front of me lies a crumpled yellowed sheet of paper. On it a mysterious note.

‘Linkage – P’ and ‘Collision – E.’

This is a substantial trace of a heated bout on the subject of montage between P (Pudovkin) and E (myself).

This has become a habit. At regular intervals he visits me late at night and behind closed doors we wrangle over matters of principle. A graduate of the Kuleshov school, he loudly defends an understanding of montage as a *linkage* of pieces. Into a chain. Again, ‘bricks’. Bricks arranged in a series to *expound* na idea.

I confronted him with my view point on montage as a *collision*. A view that from the collision of two given factors *arises* a concept.

From my point of view, linkage is merely a possible *special* case.

Recall what an infinite number of combinations is known in physics to be capable of arising from the impact (collision) of spheres. Depending on whether the spheres be resilient, non-resilient, or mingled. Amongst all these combinations there is one in which the impact is so weak that the collision is degraded to an even movement of both in the same direction.

This is the one combination which would correspond with Pudovkin’s view.” (Seton, p.92)

p.56). Sua operacionalidade se encontra na concepção do próprio plano: procedimento metonímico que recupera fragmentos da realidade e operacionaliza-os por meio de fatores formais como a luz, o movimento, o volume, a composição, para citar os mais recorrentes, que estabelecerão, segundo a percepção do diretor, relações novas e construirão uma nova realidade.

A montagem enquanto processo gerador de significado não pode se alijar dos elementos que se submetem ao seu mecanismo. O conteúdo dos elementos, – as imagens – põe-se em confronto pela disposição e intenção do montador em correlacioná-los. Há uma percepção prévia dos elementos que farão parte da sequência e sua justaposição não pode ser entendida enquanto uma *soma*, mas enquanto *produto*, pois “o resultado da justaposição difere sempre qualitativamente [...] de cada um dos seus elementos componentes, tomados em separado” (Eisenstein, 1969, p.74).

A noção de representação para Eisenstein irá conferir ao eixo sintático o lugar da possibilidade de sentidos; pela associação entre duas representações faz-se surgir o conceito abstrato – a imagem. Esta adquire, para o cineasta, uma dimensão semântica ligada à significação, ou ainda, ao conceito particular (ou coletivo, muitas vezes) abstraído daquele conjunto de sinais, organizados segundo um princípio construtivo determinado pelo sistema de que faz parte, ou ainda, percebidos pela mente interpretante e recuperados segundo sua importância para a memória criadora.

A grande façanha da linguagem em termos semióticos está em produzir imagens a partir de representações, ou seja, traços, marcas, detalhes, fragmentos, ao se associarem, ao participarem do processo conflitante da combinatória sintático-semântica inerente ao processo (e

aqui as relações metafóricas e metonímicas revelam-se importantes nesse alcance), resolvem-se em produto, em signo potencializador de novas imagens. Eis a montagem: vale-se de “representações” para fazer afluir “imagens”. Permite, pois, que a mente interpretante recrie o dinamismo da imagem a partir do material significativo percebido pelas relações sugeridas pela montagem.

“Arte é sempre conflito.” Segundo essa premissa, nosso cineasta russo argumenta que a Arte manifesta as contradições do Ser; que a Arte oscila entre a existência natural das coisas e a tendência criativa na composição das coisas; e, finalmente, que a característica metodológica da Arte é a alteração da percepção cristalizada (acomodada) que se tem das coisas (Eisenstein, 1977, p.46).

E, assim, a montagem é efetuada na “concepção e exponenciação dos traços icônicos do(s) objeto(s) participante(s) do processo, e concorre para a verticalização do que Eisenstein chama de *pathos*, dentro da concepção dramática da narrativa cinematográfica. Pela montagem dá-se a representação simultânea de traços icônico-indiciais dos objetos na linearidade da sequência dos fotogramas. Ou ainda, dá-se a desintegração do acontecimento dramático em diversos planos, que, a princípio, percebidos separadamente, nada têm a ver entre si, mas que “signifazem” segundo uma nova percepção.

A idéia de conflito ligada à composição do objeto artístico – filme – desencadeia a tensão e supõe a descontinuidade, a diferenciação⁵, a

⁵ Seria ingênuo supor que a relação proposta a partir da montagem fosse entre elementos semelhantes, de mesma natureza semântica, pois, como a própria teoria da informação predica, na “desdiferenciação de formas e funções teríamos a tendência caótica ou entrópica, cujo ponto extremo seria a uniformidade geral, o caos, onde não haveria possibilidade de informação nem troca possível de informação, pois esta só começa a existir onde houver um mínimo de diferenciação, um mínimo de alternativa sim/não – ou seja, um *bit* de informação”. (Pignatari, 1984b, p.49)

desautomatização da percepção articuladora das formas e dos conteúdos, responsável, portanto, pela produção de significados latentes na imagem filmica, “towards what it is value, necessary, clarifying, rather than to the logical ties of the narrative” (Eisenstein, 1970, p.183). Dessa forma, a teoria eisensteiniana da montagem diz “não” à linearidade discursiva (à narratividade) e “sim” à montagem de elementos realmente significantes: “economia e concisão, racionalização e eficiência” (Machado, 1982, p.35).

Assim, no sentido de fazer mover a seqüência discursiva, a montagem acrescenta algo mais além da ordenação lógica necessária ao encadeamento dos fragmentos. Ela é desencadeadora de conflito e, portanto, contrária à entropia, à estagnação da troca de informações. O princípio construtor da montagem acusa o elemento de diferenciação ao justapor elementos contrários; e configura a busca pela nova ordem, pela carga de informação nova, da desautomatização da percepção, acostumada às metáforas usuais, aos clichês e lugares-comuns.

No contexto das homologias que procuro estabelecer aqui, a montagem, enquanto recurso construtivo da poética oswaldiana será responsável pela concepção de um ritmo exponenciador do conflito das imagens representadas pela linguagem e reveladas na concretização da expressão.

No poema “História Pátria”, vimos, no Capítulo 3, que a linguagem concebe, segundo uma perspectiva lúdica espacializadora, as imagens das barquinhas que “vão e vêm”, cujo movimento nasce da relação entre as imagens de conteúdo eufórico/disfórico representadas no poema. Como vimos ainda, no capítulo precedente, os sete versos construídos como “Lá vai uma barquinha carregada de” apontam para o

paradigma “Aventureiros”, “Bacharéis”, “Cruzes de Cristo”, “Donatários”, “Espanhóis”, “Flibusteiros”, “Holandeses”, representados entre cada um dos sete versos. O movimento das barquinhas se contrapõe ao movimento oposto expresso no verso que inicia o tom disfórico: “Lá vem uma barquinha cheinha de índios”, verso que inicia a convergência da consciência para a imagem da desordem metaforizada pela seqüência:

Outra de degradados
Outra de pau de tinta
Até que o mar inteiro
Se coalhou de transatlânticos
E as barquinhas ficaram
Jogando prenda coa raça misturada
No litoral azul de meu Brasil

A perspectiva irônica é instaurada pela relação de oposição das barquinhas em seu movimento, que assim entende a relação de troca, a relação mercantil, poderíamos dizer, que permeou a ocupação do território brasileiro nas primeiras décadas de seu descobrimento.

Dentro da mesma perspectiva lúdica, Eisenstein operou a representação de seu material filmico, em Encouraçado Potenkim, na seqüência das barcas que levam mantimentos aos marinheiros amotinados. A radicalidade do manuseio da montagem confere uma lógica muito particular à concepção da seqüência: conflito de direções. As barcas que levam alimento ao Encouraçado são filmadas de três ângulos diferentes: da esquerda para a direita numa tomada; da direita para a esquerda numa outra tomada; e cruzando-se no centro do quadro na tomada final. Serão as mesmas barcas ou não? Essa questão torna-se pouco pertinente diante da construção de sentido, cujo efeito advém do conflito das linhas na concepção de cada plano. As barcas vão se

sucedendo ao olhar e se sobrepondo de modo a proporcionarem uma perspectiva plurifacetada. A construção das seqüências rompe com a logicidade do discurso da narrativa-imagem e desafia nossa percepção da cena. De certa maneira podemos entender essa “multiplicação” do objeto como um crescer dramático na trama, uma vez que o momento da cena antecede a insurreição do povo em Odessa em favor do Encouraçado.

Oswald em “História Pátria” (Andrade, 1978b, p.164-5) concebe o movimento das barquinhas sob uma perspectiva que redesenha a história, como vimos, e sinaliza uma dimensão contemporânea antidiscursiva, que iconiza, pela sobreposição dos elementos guiados pelo “vai” e “vem”, a montagem do discurso histórico. Escamotear a voz monofônica que enlaça o passado de forma a torná-lo (con)formado a uma visão única, é uma operação primordial na perspectiva antropofágica, que ironiza o discurso histórico oficial, construtor de uma visão pacífica e cordata dos fatos. A perspectiva de que se vale o poema “deslexicaliza a voz oficial”. As histórias pátrias são contadas pelas catequeses seculares, mas a natureza do “bom selvagem”, sob o crivo de Oswald, nunca foi catequizada. Fazer renascer o instinto caraíba por meio da palavra e de sua geometrização do espaço contemporâneo da modernidade é “dlendlenar” os discursos (con)formados.

Nesse processo operatório e deflagrador da consciência do código, Oswald tem sua poética iluminada pelas poéticas da modernidade. O cubismo e o cinema configuram-se como dois expoentes universais da concepção contemporânea da arte de posse de seus meios e experiências com os materiais. A experimentação está na base dessas duas artes. E esse método é o motor dos novos anseios pela descoberta das possibilidades do novo século – o século XX – potencializador das crises

mundiais, das catástrofes das duas grandes guerras e de toda a tecnologia advinda das descobertas da eletricidade e das partículas subatômicas. O conhecimento do microcosmos retira o homem da contemplação pura do mundo e o faz inserir-se no processo de operacionalização da vida, percebendo sua falsa consciência de onipotência sobre as coisas e questionando sua condição de engrenagem no mundo tecnicizado e industrial que se inicia.

A importância da montagem para Eisenstein⁶ levou-o a descrevê-la em cinco categorias (ou métodos), conforme consta em seu artigo “Methods of Montage” (1977), desenvolvidas posteriormente às filmagens de Encouraçado Potemkin – de acordo com as afirmações de Marie Seton, sua biógrafa.

Um dos modos de conceber a montagem na ordenação dos fotogramas está na irregularidade, na oposição a qualquer imagem simples e clara da representação que se constrói. Penso aqui em “a descoberta” (Andrade, 1978b, p.80), poema que analisei no Capítulo 3, e no qual a irregularidade métrica é elemento significativo, cujo efeito de sentido concorre à construção geométrica da síntese da descoberta do território brasileiro pela ótica da releitura da história empreendida por Oswald de Andrade. Concebido em quatro versos, o poema dialoga com o dodecassílabo, no verso um, que é composto de catorze sílabas poéticas. Como isso é possível? O dodecassílabo por sua natureza clássica configura a importação artística implícita na figurativização do

⁶ Eisenstein participa do movimento chamado “construtivismo” que se opunha à estética romântica do passado intelectual tsarista. Seu pensamento “matemático”, preocupado com a síntese dos movimentos dos atores no palco, procurando um máximo de eficiência em cada gesto (teoria da “biomecânica”, baseada nas teorias dos reflexos de Pavlov) levou-o procurar na montagem transgressora dos elos lógicos narrativos o instrumento operacionalizador de conteúdos revolucionários (de forma e conteúdo).

trajeto intercontinental – pelo mar – pela primeira pessoa do discurso. O sintagma final “de longo”, que termina por conferir catorze sílabas ao verso, é o indicador da sua extensão prosaica (narrativa), tradição do rigor métrico que a lírica importada fez nascer no novo território. A referência à dimensão autoritária da forma é iconizada no segundo verso – “Até a oitava da Páscoa” – concebido em oito sílabas poéticas, num diálogo irônico com o termo “oitava” em “oitava da Páscoa”. Os versos três e quatro trabalham com metade do número de sílabas poéticas: “Topamos aves” – quatro sílabas, metade de oito (verso dois); “E houvemos vista de terra” – sete sílabas, metade de catorze (verso um). O uso que Oswald faz da métrica adquire um caráter que ultrapassa o de mero suporte para o poema. Enquanto espaço oficial da lírica até os idos do parnasianismo, a métrica irá configurar-se na poética oswaldiana enquanto contraponto, elemento significativo e responsável pela construção da imagem poética.

A montagem também pode caracterizar-se pela aceleração ou desaceleração dos fragmentos, de acordo com o conteúdo dos planos. Maior efeito se obtém pela dessincronização conteúdo/seqüência, uma vez que o ritmo irregular ou a justaposição de ritmos opostos dentro da mesma seqüência provocam uma percepção diferenciada. Eisenstein exemplifica com a seqüência da escadaria de Odessa, em seu filme Encouraçado Pontemkin. O toque dos tambores dos soldados que descem a escadaria a passos lentos surge na tela dessincronizado com o corte que se faz da cena. Intensificando o movimento descendente dos soldados, mas numa solução rítmica oposta, tem-se a cena do carrinho de bebê que, num movimento acelerado descendente, produz, na justaposição dos fragmentos (soldados que descem a passos lentos *versus* carrinho de

bebê, que rola abaixo a escadaria), uma sensação de aproximação intensa dos soldados, uma sensação de horror e desejo de fuga, representada na fragilidade do carrinho que rola desgovernado a escadaria abaixo.

Em “bengaló”, de Oswald de Andrade,

bengaló

Bicos elásticos sob o jérsei
Um maxixe escorrega dos dedos morenos
De Gilberta
Janela
Sotas e azes desertaram o céu das estrelas de rodagem
O piano fox-trota
Domingaliza
Um galo canta no território do terreiro
A campainha telefona
Cretones
O cinema dos negócios
Planos de comprar um forde
O piano fox-trota
Janela
Bondes

(Andrade, 1978b, p.128)

as imagens se constroem de forma objetiva, fragmentária. Não existe um eu-lírico explícito e representado por algum pronome, o que confere ao poema um caráter autônomo, cujos versos se constroem por um movimento rítmico de contraposição: versos longos/versos curtos. Os cortes procuram uma sincronia que se contradiz como elo coerente entre os fragmentos. A intenção é resgatar os traços icônicos que as relações metonímicas perfazem no poema.

“Bicos elásticos sob o jérsei” conferem uma imagem metonímica e sinalizadora do movimento – “Bicos” e “elásticos”. É a dimensão alinear de representação da figura feminina em moldes cubistas. O recorte e

montagem da composição obedece a um ritmo irregular, que se experimenta na extensão de cada verso, cujos semas de aceleração e desaceleração dialogam com o som do piano que “fox-trota”, ritmo musical, cuja dança se dá numa alternância de passos lentos e passos rápidos. O “maxixe” traz o tom das sibilantes /j/, /s/, /ʃ/ que iconizam no traço suprasegmental dos versos a descoberta do corpo pelo ritmo. A composição do poema trabalha com a alternância e com o recorte, flagrando os elementos – objetos, pessoas, lugares, pensamentos, ações – que irão dar o traço semântico à composição: a configuração do mundo – “bondes”, “o cinema dos negócios”, “planos de comprar um forde”, “um galo canta no território do terreiro” – pela montagem rítmica dos fragmentos que “foxtrotam”, numa dessincronização, pois o olho que capta os fragmentos reconstrói as imagens numa relação de contigüidade, em que os elementos, pertencentes a paradigmas diferentes, se justapõem por força de uma percepção fragmentária do mundo.

Na construção do plano filmico há elementos que poderíamos chamar moduladores, pois concorrem para acrescentar índices equalizadores da imagem. A montagem tonal é o procedimento que envolve os vários elementos constitutivos do plano e formadores da imagem. Os aspectos tonais seriam a cor e suas nuances, o movimento (e aqui a imbricação com o ritmo interior do plano), a iluminação, o “som”, o grafismo, etc. A extensão da seqüência em que se opera a montagem tonal sincroniza-se de acordo com a intensidade dramática do conteúdo da cena. A montagem tonal opera o material luz, volumes, linhas, ou seja, os elementos espaciais, de modo a evidenciar o aspecto dominante que dá o “tom”, que constrói a imagem reveladora de idéias.



A medida da intensidade de luz de uma cena, por exemplo, sendo a luz, nesse caso, um elemento dominante, é dada pela dose de emoção que se quer fazer sublinhar, o que depende da percepção do operador da montagem do *set*. Assim, a medida de tempo da cena é dada pelo seu próprio conteúdo, pelo elemento dominante que dirige a percepção do espectador. Do mesmo modo, a medida da intensidade de agudez sonora (entendendo o som, no caso do cinema mudo, como um aspecto plástico da imagem que se resolve visualmente e que se constrói analogamente à percepção pelos sentidos da agudez ou da gravidade do som) é dada pela “tonalidade gráfica” dos elementos significantes: “if the piece is described as having a ‘shrill sound’, it is possible to find, behind this description, the many acutely angled elements within the frame, in comparison with other shape-elements” (ibid., p.76).

Como compreender esse aspecto da montagem na composição do signo oswaldiano?

O aspecto tensional nesta categoria de montagem está ligado à intensificação da dominante e na relação conflitual entre estrutura e conteúdo. O caráter intelectual está implícito na construção da sequência. Voltando à sequência da escadaria de Odessa, em Potemkin, por exemplo, o carrinho de bebê que rola a escadaria abaixo com rapidez intensifica o movimento ordenado e lento dos passos dos soldados que descem a mesma escadaria, com seus fuzis apontados em direção à multidão que foge desesperada. Este procedimento construtivo realizado pela montagem tonal opera uma transferência de forças: o que seria dominante em uma estrutura tradicional mais linear e discursiva dá lugar a uma outra representação, justaposta a ela, que adquire o caráter de

dominante tonal na descrição da cena, formando uma imagem intensificadora da anterior.

O poema de Oswald de Andrade

amor
humor

(Andrade, 1978b, p.157)

oferece essa relação de contraponto que adquire força e forma expressivas pela concepção sintética da composição e pela interação entre título e poema. A alternância de abertura vocálica em “a-” e “hu-”, som aberto e som fechado, faz oscilar os dois termos entre aquilo que a tradição lírica guardou na memória literária dos temas “amor” e “humor”. A operação de montagem organiza os dois termos de modo a enfatizar a relatividade dos conceitos que ambos os termos sugerem. A organização da composição se faz pelo movimento sugerido pela alternância fonomórfica (“a-”, “hu-”) em torno da dominante “-mor”. A organização do poema sublinha o contraponto das imagens como forma de deflagrar uma consciência pontual na relação gráfico-semântica dos elementos sígnicos fornecidos pela tradição: o sublime e o pior; o alto e o baixo; o sagrado e o profano; o erudito e o popular; elementos que estão inseridos no paradoxo sugerido em “amor/ humor” e que modulam as relações humanas.

Eisenstein aponta ainda outra categoria de montagem, a que se volta ao aspecto supratonal dos elementos envolvidos no plano. Seriam supratonais, por exemplo, no filme *Potemkin*, na cena da chegada do corpo de Vakulinchuk a Odessa, os elementos que surgem justapostos, no

plano, ao traço dominante da cena – a cor do céu que paira sobre o porto de Odessa (de um cinza escuro a um *misty* branco), que tem a tonalidade alterada pelo aumento vibratório da luz. Eis o conflito estabelecido com a falsa calma da cena e o “acordar” da população para a revolta.

Os elementos supratonais intensificam o traço dominante (realizado pela montagem tonal) e se caracterizam, dentro do contexto da cena a que me referi, como índices “do que há de vir”: a revolta da população. São eles, na cena que mencionamos: a agitação da água; o balanço das embarcações ancoradas no cais; a aproximação vagarosa do navio ao porto; a aterrissagem suave das gaivotas na superfície das águas. Tais elementos caracterizam-se como movimento, signo da mudança, da transferência de forças. A montagem supratonal insere uma transformação, na organização dos planos, do traço dominante, colaborando para os efeitos de sentido da sequência.

Nesta categoria de montagem, lembro-me do poema “bonde” (Andrade, 1978b, p.106) de Oswald de Andrade, já estudado no Capítulo 3.

A composição realiza-se numa estrutura que condensa nos elementos lexicais e morfo-fonéticos a gama expressiva dos traços culturais representados. “Postretutas” e “famias”, vocábulos configuradores de uma dimensão desfuncionalizadora dos papéis sociais, promovem o processo de diferenciação no discurso. Concorrem para esse efeito deslexicalizador os verbos “dlendlena” e “sacolejam”; aquele realiza onomatopaicamente o movimento deste último em termos do paradigma de movimento e transferência de formas e funções. Assim, temos que para a composição sintático-semântica dos versos concorre o traço sonoro suprasegmental:

O TRansaTLânTiCo meSCLado
DLenDLena e eSguiCHa LuZ
PoSTReTuTaS e famiaS SaCoLeJam

que se configura como uma fala paralela, ou seja, como um outro texto – sonoro – a dialogar com o traço léxico-gráfico e a enfatizar a semântica das relações culturais envolvidas. A alternância dos encontros consonantais – TR / TL / CL / DL / DL / TR / – e a disseminação das línguodentais, guturais e laterais configuram-se como um traço significante que, pela dominância, caracteriza-se como um texto sincreticamente articulado com a concisão da estrutura sintática das palavras nos versos. A montagem supratonal caracteriza-se aqui, portanto, na relação entre os traços fono-morfo-sintáticos que concorrem para acentuar o nível semântico das palavras envolvidas.

A seleção e a combinação dos elementos na construção da forma artística implica a existência de um caráter racional, que controla o conteúdo dramático e emocional, embora a essência do trabalho artístico esteja na resolução da forma. A este procedimento Eisenstein chama de montagem intelectual. Caracteriza-se por justapor elementos tonais e supratonais de nível intelectual. Por exemplo, na sequência dos “deuses”, em Outubro (1928), cada fotograma apresenta uma representação da idéia de “deus”. A sequência está composta em ordem decrescente segundo a escala intelectual, ou seja, a idéia de “deus” está representada a partir dos ícones modernos até aos mais primitivos. A intenção é provocar uma reflexão de mesma ordem no espectador, ou seja, a descaracterização da idéia de deus pela saturação do signo. O aspecto tonal estaria, a nosso ver, na idéia de divindade e o aspecto supratonal

marcaria o ritmo com que as imagens, diferentes na aparência, mas semelhantes na essência, são expostas.

O aspecto da montagem intelectual coloca-se na poética de Oswald de Andrade por via muitas vezes da ironia. Em “erro de português” (Andrade, 1978b, p.177), por exemplo, foi visto no Capítulo 3 que a inserção de uma voz – “Que pena!” – a iconizar as oposições de perspectiva, faz papel, no poema, de uma cópula ideológica na dialética “erro *versus* acerto”. A intervenção dessa voz rearticula a primeira imagem dos três versos anteriores, na construção hipotética de uma segunda, presentes nos três últimos versos.

Eisenstein chama a atenção para o fato de que cada categoria de montagem não se encontra na resolução da película de forma estática, mas dinâmica, uma vez que na montagem da cena e da seqüência, pelos fotogramas, há relações de conflito, de caráter métrico e rítmico; e, outrossim, relações de movimento e vibração (de luz e cor). Da mesma forma, a relação que faço entre as categorias teorizadas por Eisenstein e os poemas de Oswald de Andrade têm por função estabelecer uma correspondência estrutural que enfatiza cada categoria de montagem.

4.2. A montagem como processo de representação

O representar implica a existência da operação das duas formas básicas de associação: por contigüidade e por similaridade. A associação por contigüidade remete à lógica da organização lingüística ocidental, desde a associação entre fonemas, passando pelos morfemas e palavras, e

culminando em operações sintagmáticas mais elaboradas, desde as unidades predicativas mais simples (com o verbo “ser”) até as mais complexas, em que as conjunções são as articuladoras da contigüidade: a “hipotaxe” (caso da subordinação; hierarquia implícita) e a “parataxe” (caso da coordenação; não-hierarquia). Contigüidade e lógica discursiva ocidental: elementos presentes em nossas operações mentais de representação; e tendência para a hipotaxe, para a organização hierárquica dos elementos lingüísticos. Em termos semióticos, com o nascimento da perspectiva na arte ocidental, por exemplo, adveio a possibilidade de uma imitação mais “realista” do mundo exterior; ela permitiu ao artista hierarquizar os signos de seu universo na tela (seu código lingüístico já o fazia).

A associação por similaridade, o outro elemento das operações sígnicas, remete à organização paratática da sintaxe lingüística, na qual os elementos justapõem-se numa não-ordem, numa não-hierarquia. Constroem-se como paradigmas, modelos; não são, portanto, conceitos passíveis de argumentação. Sua estrutura paramórfica é operada segundo o princípio de um processo analógico, princípio estruturador de um pensamento não-verbal, ou melhor, de um pensamento voltado a conceitos não-verbais. Dentre as poéticas da modernidade, o Cubismo pictórico voltou-se para este eixo da criação.

Na representação de um objeto (meu referente), posso optar por dois modos de produção: a cadeia lógica do pensamento linear, discursivo, orientado pelo eixo da contigüidade, instauradora das relações hipotático-sintagmáticas; ou ainda, a cadeia analógica do pensamento, instauradora de relações paratáticas, orientadas pelo eixo da similaridade.



O “processo relacional” de que se vale o artista na construção de seu objeto deve ser levado em conta na leitura do texto artístico (tomando-se o termo “texto” no sentido semiótico, pertinente aos variados sistemas de significação), pois dele nascem os diálogos entre os significantes, os qualisignos⁷ exponenciadores das marcas textuais que apontam, na leitura, para o *extralinguistic world* de que fala Paolo Valesio (1971, p.43). Pois não são apenas as relações intra-textuais que estabelecem ou anunciam as leituras, mas também as relações inter-textuais, as quais revelam, ainda mais, o diálogo universal extra-texto.

Para Fenollosa (Campos, 1977, p.115), a pintura, por exemplo, implica uma questão relacional entre linhas e espaço. Na construção da imagem, a mente do criador/operador de signos deve ser de índole “seletiva”, ou seja, deve ser capaz de explorar dentro de limites de espaço e de tempo inúmeras e possíveis combinações e recolher a mais adequada: traços representativos, selecionados e combinados posteriormente numa sintaxe também reestruturadora de conteúdos.

A montagem é modalizada por dois mecanismos estruturadores: a metáfora e a metonímia. Aquela pertence à esfera da imagem verbal (eixo do paradigma) que trabalha com a significação por meio de correspondências de grau entre os elementos – nível da similaridade; esta corresponde ao processo de justaposição das partes (eixo do sintagma) por meio dos significantes que conduzem à condição linear da sequência – nível da contigüidade. A metáfora para Eisenstein teria relação com o caráter imagético das línguas em seu estado primitivo (Ivanov, 1970,

⁷ O termo “qualisigno” pertence à semiótica peirciana e se caracteriza por ser um signo que, na relação que estabelece consigo próprio, aparece como mera qualidade, como mera possibilidade, sem representar nenhum objeto, porém aberto para a representação. Estariam nessa categoria, por exemplo, uma luz, uma cor ou apenas formas geométricas sem preocupação em representar.



p.49). Sua cinematografia busca um discurso simbólico, metafórico, por meio do recorte, do traçado metonímico, que engendra na composição do sintagma a operação da montagem, que, então irá adquirir, segundo Décio Pignatari (1983, p.169-170), três formas de resolução.

Neste universo da representação, as relações sógnicas que ocorrem parataticamente, ordenadas pela similaridade, remetem ao conceito de “montagem”. Segundo Pignatari (1983, p.169-170), a montagem justapõe-se à parataxe e aos princípios de articulação sintática como o paramorfismo e a simultaneidade. A natureza do objeto a ser representado condiciona, pois, o processo de composição da mensagem. Assim, os três procedimentos de composição estrutural operacionalizados pela montagem, relacionados por Pignatari são: a montagem sintática; a montagem semântica (ou colagem); e a montagem pragmática (ou bricolagem).

A montagem sintática é um processo de composição em que as imagens sógnicas justapõem-se por semelhança de formas; é um processo metonímico e se vale de uma configuração espacial. O cubismo, de forma geral, trabalha com a espacialização das imagens no nível sintagmático, concebendo uma estrutura que questiona os limites do suporte (a tela), pois aponta para a sugestão do movimento na fragmentação com que concebe o objeto. O ideograma configura também uma dimensão sintagmática, na medida em que na sua apreensão do objeto, na forma sintética do traço dominante, organiza o espaço de forma a estabelecer relações de significado. O nível sintático do procedimento da montagem está na base de todo raciocínio relacional, uma vez que os elementos dispostos no eixo do sintagma participam da organização dialética dos significantes.

A montagem que se faz por meio do eixo sintagmático, sendo o processo metonímico, justapõe os signos por meio de seu caráter formal. A seqüência dos leões em Encouraçado Potemkin realiza no sintagma do discurso fílmico a contigüidade de posições que sugerem um movimento de ascensão: um leão que dorme/ um leão que desperta/ um leão que se levanta. Embora o leão seja de pedra, o movimento configurado pela contigüidade dos fotogramas se faz de modo a não causar a ilusão de se tratar de um leão de verdade, pois o alcance é dramático: o contexto de conflito em Odessa é tamanho que até um leão de pedra sente-se incomodado; dessa forma como não reagirmos, nós, seres humanos, à mesma situação?

A composição do poema “longo da linha”, de Oswald de Andrade, trabalha no mesmo eixo metonímico da montagem eisensteiniana. O poema se constrói segundo a perspectiva que vai da parte para o todo:

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos

(Andrade, 1978b, p.137)

Neste contexto, o discurso rompe com os elos lógicos de construção da imagem, fragmentando-a e inserindo-a dentro de uma perspectiva antinaturalista e antiilusionista. O *travelling* cinematográfico concebe o cenário como um todo (“Coqueiros”) e dispõe os signos conforme o recorte que é feito. Em vez de o discurso poético valer-se da

sintaxe para descrever a paisagem de coqueiros, o poema se faz “ao longo da linha”, elemento estruturador dos signos tomados à realidade objetiva. Por fragmentos, o poema recolhe os coqueiros e os perfila num mesmo plano, parataticamente. E, aqui, lê-se o conflito estabelecido entre título e poema: horizontalidade *versus* verticalidade, na concepção visual do poema. O conflito entre linhas sugere uma geometria nova no traçado dos ângulos de visão, pelos quais a realidade é percebida e representada.

A associação das imagens por meio de sua carga ideológica remete à tensão, ao conflito entre os elementos representados. O conflito de traços na sequência da “escadaria de Odessa”, no filme Encouraçado Potemkin, em que os fuzis dos soldados, apontados para a multidão que desce a escada desesperadamente, entra em conflito com as linhas dos degraus, como que a desafiar a geometria; o resultado oferece a imagem de contraste entre o poder que se sobrepõe à lógica das linhas horizontais dos degraus da escada de Odessa. Somando-se a isso, a exatidão dos passos dos soldados que descem a escada entra em conflito com a multiplicidade de linhas oriundas da corrida em fuga da multidão, escadaria abaixo. A montagem semântica ou colagem ocorre aqui na justaposição dos elementos, de forma a sugerir um conteúdo intelectual subliminar. O processo é metafórico, pois os elementos justapostos aproximam-se por força das oposições que os atraem.

O mesmo procedimento pode ser observado em poemas como “biblioteca nacional” (Andrade, 1978b, p.125) e em “hip! hip! hoover!” (Andrade, 1978b, p.177).

No primeiro poema, já analisado no Capítulo 3, a justaposição dos versos intensifica o conteúdo: a enumeração disparatada dos títulos dos livros e a sugestão de seu conteúdo compreendem uma “biblioteca

nacional” composta pelo tom irônico do poeta, pois o saber nacional parece circunscrever-se em obras de caráter localista (talvez o duplo sentido de “nacional”, de espaço circunscrito, fechado numa cultura voltada para si mesma).

Em “hip! hip! hoover!”, nos três primeiros versos,

América do Sul
América do Sol
América do Sal

nota-se que o arranjo semântico consiste na alternância no nível do paradigma: “América”: “do Sul” / “do Sol” / “do Sal”, em que o crescimento da abertura vocálica /u/ > /o/ > /a/ contém a metáfora da mensagem subliminar da condição geográfica, da condição climática e da condição econômica do continente subdesenvolvido, que sai às ruas “com bons sentimentos” para receber o Presidente norte-americano Hoover.

A operação semântica projetar-se-á no cubismo analítico, principalmente numa reação aos que afirmavam que essa estética não estabelecia correspondências com o mundo da experiência humana. Assim é que o Cubismo procedeu à colagem de fragmentos de tecido, jornais e materiais diversos na tela (elementos caracterizadores do “real”, do cotidiano), que também se construía por meio do traço, da pincelada e do desenho. O produto final era chamado de “colagem” e expunha uma tensão interna, em que cada fragmento deflagrava um sentido a ser operacionalizado pelo observador da obra.

O nível semântico da montagem pode atingir uma esfera que transcende a mera construção de significados por meio do conflito entre

formas. Nesse caso tem-se a montagem pragmática ou bricolagem, procedimento de composição que opera por meio da projeção no eixo da similaridade daquilo que é considerado convencional no eixo da contigüidade, ocorrendo a relativização do símbolo, ou sua desautomatização, por um processo de saturamento do signo, que se torna, então, matéria-prima para a criação. A bricolagem surge dessa oficina de reciclagem que é a montagem pragmática. Por exemplo, no poema “As Quatro Gares” (Andrade, 1978b, p. 160-1), de Oswald de Andrade, no fragmento intitulado “maturidade”, os versos constroem-se numa linguagem que traz o discurso oficial das convenções:

maturidade

O Sr. e a Sra. Amadeu
Participam a V. Exa.
O feliz nascimento
De sua filha
Gilberta

(Andrade, 1978b, p.161)

A presença desse discurso no contexto poético descontextualiza a forma oficial e o submete, pelo estranhamento, a uma nova concepção. A composição do poema estabelece pelo eixo do sintagma a coexistência de dois elementos: o substantivo abstrato “maturidade” e uma forma oficial de participação de nascimento. A relação entre eles é metafórica e se resolve no imbricamento de formas e funções que se relativizam pela proximidade estrutural. O deslocamento da linguagem formal do texto oficial exponencia, no contexto do poema, a dimensão sintética e pragmática da linguagem poética, que opera em vistas de um fazer redimensionador de formas e conteúdos.

4.3. A montagem enquanto elemento objetivo de operação dos materiais artísticos

Na seguinte construção, extraída de Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade:

Estados Unidos do Brasil

Rios, caudais, pontes, advogados, fordes pretos, caminhos vermelhos, porteiras, sequilhos, músicas, mangas.

(Andrade, 1980, p.222)

a linearidade com que os sintagmas são escritos é por força da impossibilidade de dizê-los simultaneamente; é, pois, falsa, e implica uma não-hierarquia das orações envolvidas, já que todas têm o mesmo valor e podem alterar sua posição no período. Os limites já se encontram ampliados: do linear (estático) ao simultâneo (dinâmico). As imagens que eu, leitor, evoco na consciência, a partir das imagens representadas no encadeamento paratático do exemplo citado, são os outros modelos que minha memória faz ressurgir nesse confronto. Pois a memória se perfaz no movimento contínuo dos *bits* de informação da mensagem e na interrelação dos traços dominantes de cada um: “Toda percepção” – segundo Merlau-Ponty, em Fenomenologia da Percepção – “supõe um certo passado do sujeito que percebe, e a função abstrata de percepção, como encontro dos objetos, implica um ato mais secreto pelo qual elaboramos nosso meio” (1971, p.287). A memória é algo que se constrói por meio do encontro com os objetos, que, por sua vez, concentram traços semânticos responsáveis pelo arcabouço da memória, construtora

dos paradigmas que movimentam a consciência estrutural dos fenômenos. Perceber e pontualizar pela escolha geométrica, no plano sintagmático, os elementos sinalizadores de um tempo histórico, é uma ação que se inscreve na poética de Oswald de Andrade como encontro, como movimento de aproximação dos elementos responsáveis pela formação do paradigma histórico-estético que o arranjo morfo-sintático propõe.

Que imagens traz a construção vista no exemplo acima? Como relacioná-las? A proximidade com que as palavras estão organizadas e a sequência pela qual são lidas acionam a memória do leitor para um resgate das correspondências, cujo grau e intensidade dependem também do grau e intensidade da percepção com que tais imagens são absorvidas.

Paul Valéry, a propósito desse mecanismo analógico do pensamento, afirma, ao discutir a relação entre a Filosofia e o Método de Leonardo da Vinci:

Mal nosso pensamento tende a se aprofundar, isto é, a se aproximar de seu objeto, tentando operar sobre as próprias coisas (por mais que seu ato produza coisas), e não mais sobre os signos *quaisquer* que excitam as idéias superficiais das coisas, mal vivemos esse pensamento, sentimo-lo separar-se de toda linguagem convencional. [...] Talvez isso mesmo é que seja *pensar profundamente*, o que não quer dizer: pensar mais utilmente, mais exatamente, mais completamente do que de costume; é apenas pensar longe, *pensar o mais longe possível do automatismo verbal*.

(Valéry, 1998, p.241-3)

O que as palavras de Valéry querem nos dizer? A percepção das coisas implica um comprometimento com elas, no sentido de restaurarmos sua presença significativa que transubstancializa o tempo

físico da percepção. A linguagem convencional lida com um tempo fugaz, o material comunicado se esvai juntamente com o tempo em que a mensagem se realiza. Ao nos comprometermos com o material, a mensagem se organiza de modo a transpor esse tempo físico e histórico. Ela se faz presente e tensa no espaço. Ela se verticaliza e gera sentidos possíveis, para cujo paradigma nossa memória concorre e se alimenta.

O processo composicional da mensagem do excerto de Serafim Ponte Grande, mencionado atrás, apresenta o mosaico “Estados Unidos do Brasil” no encadeamento dos “pedaços” representativos recortados de seu universo e montados no espaço fértil da página. Cada fragmento, cada signo não perde aquilo que ele nomeia. Ele é isto *e* aquilo, pois sua individualidade sígnica permanece ao mesmo tempo que concorre para a significância de todo sintagma. Procedimento ideogrâmico. Projeção da simultaneidade sobre a linearidade da linguagem. A partir das representações sígnicas de cada referente, unidas pelo encadeamento paratático projetado pelo autor, tem-se a sugestão da imagem, sintetizadora dos semas assim justapostos. Aspirando à atemporalidade, as imagens sugeridas nos sintagmas que as representam justapõem-se por força das analogias, que as percebem assim e as presentificam no mesmo espaço, criando uma relação sígnica tensa. A montagem desses fragmentos concorre para o diálogo, que principia entre eles por força de uma lógica outra, ou seja, por um processo de pensamento que associa os signos da montagem por meio da similaridade, ou seja, dos traços supra-segmentais, que ao nível semântico se fazem presentes durante a operação de leitura.

Os interpretantes advindos da representação tornam-se outros signos, outras possíveis representações. Esse estado permanente de

“signifazer” é um processo dinâmico na natureza do procedimento articulatório da montagem e a manipulação desse movimento é instrumento importante na produção de mensagens, de *bits* de informação.

A montagem, entendida neste contexto de produção de significâncias em nível sintático, semântico e pragmático, revela a condição objetiva da representação e o caráter de estrutura da obra. A teoria do “imagismo” de Ezra Pound (teoria lançada em 1912) e a do “correlativo objetivo” de T. S. Eliot (na mesma década) manifestavam a mesma preocupação pelo caráter formal do procedimento de criação artística.

O Imagismo condenava o lugar-comum, a retórica e o grandioso e procurava concentrar na imagem o elemento dominante. Assim, estabelecer o recorte e o enquadramento, estabelecer a síntese do tempo no espaço, seria, pois, condição para elaborar uma expressão objetiva do mundo. De fato, Brooks, em Crítica Literária (1971), afirma que

Para Pound o conteúdo e a expressão são termos contíguos. Num bom poema, em que cada palavra desempenha a sua função, não há cabimento para ornamentos inúteis, expressões vagas ou ritmo mecânico e irrelevante. A forma é expressão de significado: idealmente a forma é significado.

(*ibid.*, p.785)

A procura de uma linguagem poética que mantivesse a integridade das imagens como “coisas” levou Pound a estabelecer contato com o método ideográfico de compor, cujo processo metafórico emprega “imagens materiais para sugerir relações imateriais” (*ibid.*, p.786).

Em prol de uma estética anti-romântica, as linguagens artísticas do período, de um modo geral, buscam a expressão objetiva das coisas. O “correlativo objetivo” de T.S. Eliot, inserido num pensamento relacional (as partes do todo mantêm relação entre si), mas de modo algum harmônico, propõe a representação do mundo por meio de um dado qualquer extraído da realidade objetiva, que será uma espécie de mediação entre o eu-lírico e o mundo. A emoção no poema estará permeada de relações objetivas entre representações de origem variada, que, justapostas, estariam sugerindo a imagem abstrata.

O conceito de “relação” e “organização estrutural” está na concepção de Eisenstein ligada à concepção de obra como “organismo”, um todo orgânico cujas partes estão em correlação. Esse mesmo conceito está implícito no cubismo pictórico. A idéia de “organismo” não se refere à organização harmônica entre as partes. Refere-se a uma organização mediada pelo “conflito” entre as partes, de modo que, pelo choque, pelo estranhamento entre os elementos, operacionalizados pela montagem, surge a imagem, o conceito abstrato de nível intelectual, e no pensamento organizador do material operacionalizado por Oswald de Andrade, a ironia e a crítica.

Segundo Aristóteles, a Arte teria por fundamento a contemplação pura da realidade, e através desta última, poder-se-ia adquirir o conhecimento, fundamento da criação artística.

Pelo conhecimento dos fenômenos observáveis, o homem aristotélico estaria pronto a representar seu mundo segundo estruturas determinadas, também representantes das ideologias presentes no momento da operação mimética. A representação artística estaria subordinada à noção de “mimese”. Teríamos na concepção de mimese

duas idéias básicas: a noção de imitação (“reprodução da realidade”) e a noção de construto⁸:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.

(Aristóteles, 1984, IV, 1448b 4)

E mais adiante:

aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [as imagens reproduzidas] [e dirão], por exemplo. ‘este é tal’. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.

(Aristóteles, 1984, IV, 1448b 9)

Dessa forma, entenderíamos que, na relação signo *versus* objeto, a representação dar-se-ia por meio da imitação, que procuraria emprestar ao signo as dimensões da essência do objeto a ser imitado. O produto da imitação deveria provocar no homem que o percebesse um comprazimento e ainda manter-se autônomo ao seu objeto. Para Aristóteles, portanto, imitar seria criar um mundo particular, com características próprias. E mais: imitar seria recriar, não copiar, mesmo imitando os homens tais quais são. Seria instaurar princípios estruturais que corresponderiam aos meios (ritmo, harmonia, linguagem) e aos modos (diálogo, narração), através dos quais se construiria a Arte.

⁸ Uso a palavra “construto” no sentido de estrutura organicamente articulada em suas partes, de modo a estabelecer articulações de sentido nos planos sintático, semântico e pragmático.

Temos aqui as noções básicas que nortearam a preocupação pela organicidade da obra artística de S. Eisenstein, tendo em vista o caráter de representação que permeia a mediação entre o artista e o material de sua arte.

A representação implica uma “relação sígnica”, ou, como afirma Santaella e Nöth, em *Imagem*, implica um “processo de apresentação de algo por meio de signos”. (1998, p.17) Segundo Peirce, conforme os autores encontram em *Collected Papers*, 2.273, a representação é “o processo ou a relação entre o signo e o objeto”. Representar, nesta acepção, seria “estará para, quer dizer, algo está numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro”. (loc. cit.)

O conceito de “representação” reveste-se de um significado pertinente para a análise dos procedimentos artísticos de construção da imagem eisensteiniana. Na acepção dada pelo cineasta, a representação estaria ligada à noção de construto. Pelos traços diagramáticos do objeto que, por analogia, remontam ao objeto a que se referem, a representação se faria por meio da palavra, das linhas, dos volumes, da luz, das cores, enfim, por meio dos significantes do material construtivo.

A relação entre representação e imagem está na operação de criação do conceito abstrato pela dimensão estrutural da obra. Como expressar um pensamento abstrato por meio de elementos concretos? O procedimento de seleção do material (os correlatos objetivos do pensamento hauridos no eixo paradigmático) e combinação (disposição do material no eixo sintagmático para o estabelecimento das correspondências) preside todo o trabalho artístico.



O conceito de “imagem” sugere uma relação entre um referente objetivo e um referente mental, psicológico, que se produz a partir dos signos que percebemos no mundo que habitamos; os procedimentos sintáticos de produção de sentido, como as metáforas, comparações, símiles, aliteraões, produziram efeitos de sentido (imagens) a partir da relação estabelecida entre as palavras e o referente de origem mental. A imagem está ligada ao referente concreto, pois motivada por ele. Pode surgir a partir da convergência entre duas esquinas, duas palavras ou uma palavra e um gesto, por exemplo.

A construção da imagem faz parte também da vida ordinária, como aponta Eisenstein (1975). Podemos passar diversas vezes por um lugar e não sabermos os nomes das ruas dos arredores. Porém, guardamos intactos os referentes que nos dão a dimensão exata do lugar onde estamos: uma árvore, um prédio, uma loja, uma caixa d’água, um cruzamento sinalizado, um letreiro, uma banca de jornais, um vendedor ambulante, elementos que seriam os índices, os traços que permaneceram na memória e que, juntos, me fornecem, agora, a imagem de tal lugar, de cujo nome me esqueço.

A representação geométrica dos ponteiros do relógio – numa alusão ao exemplo dado por Eisenstein (1975) – oferecem-me as seis horas da tarde. A imagem das seis horas que se produz em mim, a partir da observação feita do relógio, é reavivada pela memória. Essa sensação de recolhimento, de paz, de “hora-da-ave-maria”, de céu avermelhado no horizonte, de momento intervalar na rotina do dia que termina e de contemplação, são imagens produzidas, reavivadas em mim, pela percepção das horas indicadas, representadas no relógio.

Vejamos, por exemplo, o seguinte excerto do romance Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade:

Um sino corta pelo meio um tiro de igreja e cada bala é uma dançarina que procura o bolso de um homem.

(Andrade, 1980, p.169)

A imagem (dúbia) condensada de dois instantes simultâneos - “um sino” de igreja que toca e “um tiro” (de um projétil) que atinge o mesmo sino, cujo som produzido conflitua com o do próprio sino que badala - partilha do mesmo sintagma, cujos elementos lexicais estranham-se e provocam o olhar, que percorre, num movimento alinear, todo o encadeamento, em busca do referente e do ordenamento lógico-linear. Arriscaríamos afirmar que a representação da simultaneidade dos movimentos esbarra na linearidade do sintagma lingüístico, no qual se presentificam os elementos conflitantes da representação paradigmática. A articulação das imagens nesse trecho dá-se pela sobreposição dos elementos sígnicos no eixo sintagmático. A fragmentação é percebida pelo viés semântico, pois a justaposição dos elementos no eixo sintático sugere uma relação estranha entre os elementos.

A representação, enfim, refere-se ao caráter formal do signo, a seu aspecto significante, material, indicial por natureza, pois aponta para um objeto (pré-)determinado. O interpretante desse objeto, em outras palavras, a semantização desse signo revela a imagem desse objeto. A imagem tem esse caráter tenso do signo que almeja ser um símbolo (um

terceiro peirciano), mas ainda contém as qualidades de um ícone⁹; enquanto não se torna um signo terceiro, vive o caráter tenso e dinâmico do índice¹⁰. Assim uma mesma representação pode dar origem a imagens distintas de um mesmo objeto. E que, uma vez pensadas ou expressas, representadas por meio da linguagem de determinado sistema semiótico, tais imagens tornam-se signos.¹¹

“O registro pela memória comporta [...] duas etapas essenciais: a primeira é a formação da imagem, a segunda, o resultado dessa formação e a sua significação para a lembrança” (Eisenstein, 1969, p.80).

No exemplo da figura do relógio, mencionado anteriormente, da mera representação geométrica, o relógio passa também a revelar a imagem do tempo; e aí o signo-relógio está imbuído de um significado praticamente universal. A representação das horas pelos ângulos formados pelos ponteiros, por exemplo, faz revelar à memória sensações, qualidades relativas a determinada hora e que se caracterizarão como imagens daquele objeto-hora, que serão, por sua vez, apreendidas pela memória e decodificadas segundo sua importância.

A poética de Oswald de Andrade procede à ressemantização do mundo, uma vez que a atitude antropofágica do pensamento norteador de sua prática procura estabelecer relações de sentido novas e estranhas. Seu poema “ditirambo” (Andrade, 1978b, p.104), como pudemos estudar no

⁹ Segundo a definição peirciana, “ícone” é o signo de uma qualidade, de um possível, não é o objeto, entretanto mantém com ele alguma relação de semelhança; existe apenas por causa de nossa experiência passada, como uma imagem no espírito.

¹⁰ O “índice” é um signo, segundo Peirce, que mantém uma relação direta com o objeto, aponta para ele, é afetado por ele; pertence, pois, à experiência presente.

¹¹ “A imagem reconcilia os contrários”, diria O. Paz (1982, p.135). Porém, o verbo “reconciliar” pode trazer uma imagem apaziguadora daquilo que Eisenstein verá como conflito. Na verdade, a imagem de conteúdo intelectual de Eisenstein procede da mesma forma: busca a síntese, a resolução do silogismo gráfico-rítmico dos enquadramentos. Aspira ao signo, na completude de suas dimensões. E apresenta ela própria, imagem: signo de si mesma. Os contrários que ela redimensiona nessa síntese também permanecem, na simultaneidade, eles próprios.

Capítulo 3, estabelece esse diálogo entre uma concepção objetiva do mundo e a lírica romântica, de caráter pessoal e subjetivo.

A estruturação do poema leva a estabelecer as correspondências entre “meu amor” e “simples como um largo de igreja”. A relação entre os sintagmas sugere uma nova idéia de amor: a representação “amor” e “largo de igreja” num mesmo sintagma provoca estranhamento pois nossa memória literária associa “amor” a referentes mais subjetivos, de caráter vago e impreciso, de acordo com uma lírica de veio romântico. A associação feita pelo poeta diagramatiza uma nova concepção de “amor”, cuja imagem é tensa, pois ainda referendamos ao amor qualidades abstratas. “Largo de igreja” é tomado na sua simplicidade, sem adornos, somente delineado pelo traço de uma arquitetura geométrica. O antilirismo da imagem recoloca o referente no poema em estado de permanente tensão, pelo menos segundo a proposta da expressão objetiva teorizada por Eliot e Oswald.

Assim como o poeta cria palavras, o cineasta cria imagens. Ou melhor: assim como o poeta cria relações novas com as palavras, o cineasta cria também relações novas nas representações das imagens do mundo que recria¹². Essa idéia permeia o trabalho cinematográfico de Eisenstein, para quem a linguagem cinematográfica, em termos gerais, caracteriza-se por um “pensar o mundo”, revelá-lo e construir sistemas de pensamento capazes de refletir, entender e questionar a linguagem das coisas observáveis.

¹²Pudovkin (1961, p.117) faz uma analogia interessante que vem adensar o que afirmamos: “A montagem é a linguagem do realizador cinematográfico, tal como sucede na arte da palavra falada ou escrita: o plano é no cinema o que ali são as palavras, a frase fílmica resulta de uma combinação de planos como de palavras se compõe a frase verbal”.



Conforme Pudovkin teoriza, o material que compõe a obra do diretor

não consiste em seres humanos vivos nem em paisagens verdadeiras, nem em autênticos cenários, mas nas suas imagens, registradas em troços de película individualizados que podem ser reduzidos, alterados, associados, à sua vontade. Nesses troços se encontram registradas as imagens de elementos da realidade, e é associando-os pela ordem que escolheu, na metragem que entende, que o realizador constrói o seu próprio espaço filmico e o seu próprio tempo filmico. Ele não adapta a realidade, utiliza-a para criar uma outra.

(Pudovkin, 1961, p.108)

Essa característica não é exclusiva da montagem cinematográfica, como se sabe. Qualquer justaposição de dois elementos fornece à mente interpretante oportunidade para produzir significado. Esse é inevitavelmente um procedimento pertinente a todas as formas artísticas e não artísticas e o simples fato de alguém justapor a figura de uma mulher de negro chorando ao lado de um caixão, leva-nos a interpretar a mulher como a “viúva”. Pois essa é uma relação primária, precipitada e, por que não, sacralizada, convencionalizada pela percepção ordinária do mundo. O exemplo é citado no artigo “Word and Image” (Eisenstein, 1975) e leva-nos à teoria freudiana da “condensação” e do “deslocamento” desenvolvida em O chiste e suas relações com o inconsciente, de S. Freud. A conexão, ou melhor, a sobreposição de palavras por um mecanismo psicológico inconsciente realiza no signo criado aquela idéia já pensada pela mente e que só no inconsciente é evocada e lançada ao consciente para presentificá-la.

As ambigüidades semânticas da linguagem verbal, por exemplo, geram imagens diversas sobre o mesmo encadeamento sintático que se apresenta.

Outras vezes, a justaposição dos elementos no eixo sintático gera imagens desautomatizadoras do conteúdo previsto por elas na combinação convencional que elas teriam numa seqüência linear. Operando uma outra combinatória, o conteúdo semântico que os elementos carregam altera-se e enriquece-se, pois passa a gerar *bits* de informação nova, operação necessária em comunicação: processo homeostático.

O procedimento articulatório da montagem oswaldiana, pois, não sintetiza, mas dialetiza, não discursa mas se presentifica num movimento primordial de busca interna, do próprio “signifazer” da imagem poética, e de busca revigoradora da própria mente interpretante que percebe o movimento das imagens, e não satisfeita, congela-as e rearticula-as na memória, na eterna relação de significância do próprio homem com o mundo.

Ao se valer da montagem eisensteiniana, a poesia de Oswald de Andrade faz, portanto, do leitor um criador, pois o desafia na tarefa de construir o caminho da significação já realizado pelo autor. O leitor torna-se um produtor, um operador de signos. Sua possibilidade de também criar está condicionada pelas imagens que lhe são oferecidas e pelas que são evocadas na sua memória por força das sugestões que recebe/percebe.

Assim afirma Eisenstein:

In fact, every spectator, in correspondance with his individuality, and in his own way and out of his own experience – out of the womb of his fantasy, out of the warp and weft of his associations, all conditioned by the premisses of his character, habits and social appurtenances, creates an image in accordance with the representational guidance suggested by the author's theme. This is the same image that was planned and created by the author, but this image is at the same time created also by the spectator himself.

(Eisenstein, 1975, p.33)

O princípio da montagem como deflagradora de conteúdos novos, sem subtrair os elementos responsáveis pela composição da “terceira” imagem (ou “terceiro sentido”, segundo Barthes (1982), concorre para aquela conexão possível e indissolúvel (no momento da percepção) entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, conexão essa fugidia, apreendida pela percepção sensível do icônico da imagem, que só se presentifica no instante presente do olhar.

A Arte é considerada, já desde Aristóteles, caminho para o conhecimento. A obra que se quer artística estaria dando-se a conhecer ao receptor e promovendo-o a sujeito da percepção do dinamismo virtual da obra.

O objeto artístico impõe à sua leitura um movimento dinâmico de compor o processo de construção da imagem, sua significância. Essa é a qualidade da obra viva. Ela dá a conhecer seu processo de composição, envolvendo o sujeito perceptivo a criar, a revelar o caminho percorrido pela criação. Contrariamente, a obra veiculadora de resultados, à semelhança de um veículo referencial de imagens e/ou mensagens *prêt-à-porter*, torna-se absolutista, por limitar o processo criativo, que pára nela mesma, sem deixar resíduos.

Segundo Eisenstein, “o método de criação de imagens na obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na vida, a consciência e a sensibilidade se enriquecem de imagens novas” (1969, p.81).

E de que forma? Por um processo análogo ao processo psíquico que perpassa a sensibilidade, provoca uma reação e define a ação. A montagem eisensteiniana consiste, pois, num movimento deflagrador da emotividade e do raciocínio no processo de criação da imagem. Seu método “construtivista” propõe a revelação do particular, dos fragmentos justapostos, deflagradores dos interpretantes intermediários, na obra como um todo, que se presentificam pela experimentação, pelo conhecimento de suas partes, do mesmo modo como na vida perfazemos nossas “obras”, nossos momentos-produto dos fragmentos vividos (via sensibilidade, emotividade, racionalidade). Assim é que:

A imagem inventada pelo autor torna-se a própria substância da imagem do espectador[...] Fabricada por mim, espectador, nascida, surgida em mim. Não somente obra do autor, mas obra minha como espectador, espectador que é também um criador.

(ibid., p.91)

A montagem eisensteiniana postula uma visão orgânica dos fragmentos em relação ao todo, em que as partes, distintas qualitativamente, interseccionam-se em prol da construção da imagem.

O dinamismo do método exponencia o instante em que ocorre a percepção da imagem. Pois a fragmentação da narrativa de Encouraçado Potemkin revela em nós um corpo que sente, que reage pela emoção e que raciocina. Esse instante Segundo, eufórico, tenso, incomoda o

pensamento voltado à procura do “fim”, do *establishment*, e o obriga a reformular seus modos de perceber.

A poesia de Oswald, pelo processo da fragmentação promove, pela montagem dos elementos, a imagem reveladora do objeto que se dá a conhecer por meio do procedimento da descoberta inerente à leitura. O poema a seguir constrói-se pela radicalidade dessa composição de base fotográfica, que sugere, pelo movimento da leitura a formação das imagens.

são josé del rei

Bananeiras
O Sol
O cansaço da ilusão
Igrejas
O ouro na serra de pedra
A decadência

(Andrade, 1978b, p. 134)

Cada verso/tomada consiste num fragmento tomado ao mundo, cuja seqüência, permeada pelo intervalo, permite a participação do leitor. A visão cinematográfica da composição realiza, portanto, a seleção de aspectos da realidade e a montagem dos mesmos sob uma ótica criadora de uma outra realidade – a do poema, que se oferece como ideograma catalizador da experiência. A sintaxe remete à semântica das relações implicadas em “sol”, “igrejas”, “ouro” e o conflito estabelecido na correlação dessas imagens com “cansaço da ilusão”, “serra de pedra”, “decadência”. Os signos abstratos “ilusão” e “decadência” intercalam os

elementos “fotografados”, de modo a adensar o significado semântico do poema que se oferece como “retrato” de São José del Rei.

O processo de diferenciação na sociedade parece permear a relação do homem com o mundo. A realidade objetiva é caracterizada por esse conflito de idéias, cores, tamanhos, rituais. A arte provocaria essa mesma diferença, esse mesmo conflito. Seus métodos de composição presentificariam o elemento sensível da diferença, na mente interpretante, que, revigorando-o, tornando-o signo antes percebido, contextualiza-o na sua experiência e o pensa.

Dessa forma, a montagem eisensteiniana atua por uma força centrípeta que revela o processo de construção da significância da imagem. Os planos e as tomadas compõem momentos exponenciadores da idéia (*montage pieces*), e a montagem compõe a criação da imagem artística, da imagem-essência. Entendo, portanto, que a montagem deve ser entendida como princípio dinâmico da imagem, responsável não somente pelos elos lógicos da sintaxe filmica; mas pela própria produção signica dessa sintaxe, que, de mero veículo referencial, passa a ser a própria mensagem, produtora de informação nova.

Nesse método há, portanto, antes de mais nada, dinamismo e a imagem procurada pelo autor, diretor ou artista, e que eles fixaram em elementos representativos descontínuos, deve formar-se de novo e definitivamente na percepção do espectador.

No intuito de revigorar a análise dos acontecimentos, vale-se Eisenstein desse método analítico de compor – a montagem – o qual concorreria para uma idéia de realismo, pertinente à teoria cinematográfica, mas redimensionada pelo método:



a própria natureza da montagem, longe de romper com os princípios do realismo cinematográfico, apresenta-se como um dos processos mais lógicos e mais legítimos para fazer aparecer o realismo do conteúdo.

(Eisenstein, 1969, p.75)

Mais adiante, Eisenstein completa:

A montagem concorre para o realismo se uma vez justapostos, os fragmentos que a compõem fornecem um todo, uma síntese do tema, em outras palavras, uma imagem que materialize o tema.

(Eisenstein, 1969, p.89)

O que é esse “realismo” de que fala Eisenstein? Diferente do que se entenderá mais tarde pelos franceses, por exemplo, André Bazin (1991), o realismo a que se propõe o trabalho orgânico da montagem é aproximar espectador e imagem fílmica de modo que esta seja recriada na sensibilidade daquele que é o sujeito da percepção, causando uma reação, pelo elemento patético da narrativa, evidenciado por meio dos choques entre as imagens (fotogramas), que desencadeiam outras imagens reveladoras do elemento motivador – o tema que permeia como um estribilho, no dizer de Eisenstein, as cinco unidades do Potemkin: a fraternidade humana e a revolução.

O processo composicional é geômetro. A irregularidade rítmica, a síncope, os sobretons “musicais” da imagem vão exponenciando a matéria patética da revolução e vão provocando o olhar e a mente do espectador a fim de fazê-lo rearticular a montagem percebida e produzir aquele signo terceiro – o interpretante possível e imediato peirciano – responsável pelo aspecto cognitivo da composição sígnica da imagem.

E assim a imagem surge e nasce, não se oferecendo pronta, mas sim representada na descontinuidade rítmica dos fragmentos. Ela deve, pois, “formar-se de novo e definitivamente na percepção do espectador” (Eisenstein, 1969, p.89). E tornar-se “real”, presente, diríamos.

Yuri Tinianov (1971), ao estabelecer uma aproximação entre o cinema e a poesia no que diz respeito à composição das imagens, afirma que

las imágenes no se ‘suceden’ según un orden continuado, en un desarrollo progresivo, se alternan. Tal es el principio del montaje. Alternan como un verso, una unidad métrica, sucede a otra, según una demarcación precisa. El cine realiza saltos de una imagen a otra, como la poesía de una línea a la siguiente.

(ibid., p.133)

Em seguida o tom de suas palavras sublinha a homologia entre cinema e poesia: “Por extraño que parezca, si se establece una analogía entre el cine y las artes verbales, la única analogía legítima será la existente entre el cine y la poesía, y no entre el cine y la prosa” (loc. cit.).

Compreendo que, em se falando de cinema, tem-se a imagem visual (cores, brilhos, tons, opacidades, formas, geometrias, volumes, movimento) e não a palavra realçada à mesma instância. As legendas no cinema mudo emprestam ao visual um *bit* a mais de informação, como, por exemplo, na fala significativa de “Irmãos!” em Potemkin, ou a legenda à cena que mostra a ambição de Kerensky pelo poder, ao subir, repetidamente, as escadas, em Outubro. A palavra utilizada por Eisenstein é também signo, ou seja, tem valor significativo e dialoga com a própria imagem; muitas vezes, porém, ela é apenas referencial, delimita

o tempo e o espaço da narrativa para a clareza desses mesmos referenciais para o espectador.

Já Yuri Lotman, em “Estética e Semiótica do Cinema” (1978, p.69), afirma que a natureza do cinema reside no discurso, na narração: “o cinema é, na sua essência, a síntese de duas tendências narrativas: a figurativa (é a ‘pintura animada’) e a verbal”. A palavra, segundo Lotman, é um elemento não facultativo, mas “obrigatório”. Afirma o autor que mesmo nos filmes mudos sem legendas e os sonoros sem diálogo o espectador sente falta do verbal. O “fazer falta” implicaria, no caso, a necessidade do verbal no processo de significação da narrativa fílmica? Então, o que dizer dos *cartoons* meramente figurativos, sem legendas ou balões? O humor pretendido pela composição estaria comprometido?

As palavras (o nível verbal do discurso figurativo) têm dupla função informativa: ou levam a significação ao nada (redundância) ou geram cargas de informação nova. Quando Lotman afirma que a palavra é o elemento obrigatório na linguagem fílmica, argumenta ele em favor da tirania do verbal sobre o não-verbal? Encontramos adiante em seu texto o seguinte: “A linguagem cinematográfica constrói-se como um mecanismo ‘que conta histórias através da projeção de imagens animadas’ e é por natureza narrativa” (ibid., p.100). Assegura mais uma vez o caráter “verbalizante” do discurso fílmico, cujos elos sintático-semânticos incorporariam o procedimento da montagem no sentido primeiro: assegurar a lógica espaço-temporal no encadeamento dos planos.

Voltando ao cinema mudo, que trabalha basicamente em termos da linguagem visual, a questão da obrigatoriedade do verbal ficaria,

acreditamos, por conta da referencialização do tempo e do espaço ou de alguma fala necessariamente verbalizável e adensadora do significado da imagem. E só. Segundo Peirce, o conhecimento, a compreensão de um signo depende do conhecimento da realidade signica: “o homem só conhece o mundo porque de alguma forma o representa e só interpreta essa representação numa outra representação que Peirce chama interpretante da primeira”, afirma Braga (1980, p.14) A partir disso, a autora traz o seguinte argumento de Jacques Monod, de O Acaso e a Necessidade, em relação à falsa crença de que tudo que pensamos traz em si o verbo:

Todos os homens de ciência devem ter, penso eu, tomado consciência de que sua reflexão, em nível profundo, não é verbal: é uma experiência imaginária, simulada com a ajuda de formas, de forças, de interações que só muito mal compõem uma ‘imagem’ no sentido visual do termo.

(ibid., p.15)

Traduzimos o mundo intersemioticamente porque o apreendemos assim. O cinema resgata, enquanto arte do movimento visual, essa experiência no perceber as imagens na sua natureza estática e dinâmica. A referencialização do espaço no plano filmico redimensiona esse sentir-se a si próprio e as coisas que nos rodeiam. Do mesmo modo, a poética de Oswald de Andrade caminha na direção da sensibilidade, segundo o caráter objetivo com que representa o mundo, por meio da espacialização do material poético, fragmentado em sua sintaxe, por meio do imbricamento de outros discursos que se alojam nos versos segundo a ironia com que são recebidos no poema.

A idéia de conflito opõe-se à idéia de caos. O conceito de progresso, de transição e de processo encontra-se inserido na natureza da noção de conflito. A produção de informação na Arte é produto de um movimento de transformação dos signos. Parafraseando Merlau-Ponty (1971), lançaríamos a assertiva de que o processo de transformação das coisas só é percebido na mudança de relações das coisas com o seu meio; só é percebido, portanto, no espaço. Visualizemos a cena da escadaria de Odessa, em Encouraçado Potemkin, em que a mãe carrega seu filho morto nos braços e caminha em direção oposta à multidão e também contrária aos fuzis. O ângulo escolhido é o chamado *plongé* (de cima para baixo). Aí se encontram linhas que se entrecruzam e movimentos opostos que se conflituam, coexistindo no mesmo espaço, “porque estão presentes no mesmo sujeito que percebe e envolvidas numa mesma onda temporal” (ibid. p.282). E aqui avançamos:

Mas a unidade e individualidade de cada onda temporal só é possível se ela for pressionada entre a precedente e a seguinte e se a mesma pulsação temporal que a faz jorrar retiver ainda a precedente e tenha antecipadamente a seguinte.

(loc. cit.)

Entendemos que sem a tensão determinada pelo movimento interno da própria cena, não temos a sensação de conflito instaurador da percepção .

A relação de meu olho e do objeto não me é dada sob a forma de uma projeção geométrica do objeto no olho, mas como uma certa tomada de meu olho sobre o objeto, ainda vaga na visão marginal, mais estreita e mais precisa quando fixo o objeto.

(ibid., p.284)

Eisenstein, ao provocar o conflito no próprio enquadramento e entre eles, desalinha nossa percepção acomodada à sintaxe linear dos processos de aceleração e acomodação próprios da vida (a rotina, por exemplo) e oferece uma outra organização, uma outra arquitetura dos objetos visuais, para onde, fatalmente, nosso olhar se fixa.

A organização fragmentária com que os versos se concebem, no poema visto anteriormente – *são José del rei* – trabalha justamente com a captação do olhar, que se fixa, por força da própria concepção da montagem que participa da construção do poema, em cada elemento que vai se encadeando pela leitura que acaba permitindo libertar o olhar (e a consciência) de um movimento único de leitura. A concisão da estrutura promove a visualidade e permite que o olhar percorra cada fragmento, de modo a sugerir que o leitor proceda ao estabelecimento dos elos semânticos implicados na composição do poema: o tempo da leitura é espacializado, verticalizado pela própria composição.

Dentro dessa arquitetura do olhar, o aspecto temporal (e rítmico) é importante para a apreensão das representações visuais que os fotogramas/palavras fornecem. As imagens advindas das relações entre o olhar e os recortes irão formar-se na memória temporal do sujeito perceptivo, onde tudo se relativiza ou se sobrepõe, pois a “memória está fundamentada pouco a pouco na passagem contínua de um momento no outro e no encaixe de cada um com todo seu horizonte na densidade do seguinte” (Ponty, 1971, p.271).

Retomando, pois, a questão da representação tanto para Eisenstein como para Oswald representar o real seria recuperar a experiência primeira de nossa relação com o mundo, pela sensação, pela qualidade percebida em nós dos signos que chegamos a introjetar como

representantes de nossa vivência das coisas. A memória é o reduto das sensações, das imagens carregadas de sensações e que se traduziriam para nós em emoções mais ou menos decodificáveis. Contar a história de Potemkin é recuperar as sensações primeiras de um fato já vivido e já decodificado pela História. Condensar a passagem do tempo histórico no espaço do poema seria, portanto, proceder à aproximação desse signo fugidio que é a lembrança, as datas, os fatos e os aspectos semânticos que conduziram e representaram a semiótica desse passado? A narratividade e seus aspectos lógico-temporais, de falsa recuperação da temporalidade histórica, favorece o monologismo e o achatamento das informações. A ruptura que Eisenstein realiza em Potemkin e que Oswald empreende em sua poética, na relação entre presente e passado histórico, favorece uma construção próxima da concepção de temporalidade desenvolvida por Merlau-Ponty. Os elementos “espaço” e “tempo” assumem uma dimensão próxima do sujeito que os percebe. São, portanto, relativizados, pois a sua percepção, seu conhecimento, seu caráter sógnico, diríamos, dependem do sujeito perceptivo e de sua relação com essas duas dimensões. O tempo, diz Merlau-Ponty, é relativo, “não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de minha relação com as coisas [...] O que é passado ou futuro para mim é presente no mundo” (ibid., p.415).

Na construção da poética de Oswald de Andrade, o signo se faz novamente, ou seja, os elementos sensíveis concorrem para a aproximação do “real”, ou seja, daquilo que é signo, que tem existência; são construídos pelas representações “geométricas” da imagem. Na verdade, o procedimento artístico de Oswald vale-se de uma geometria analítica, preocupada com os detalhes na concepção do sintagma e

também de uma geometria sintética na resolução das imagens, muito embora essa mesma geometria trabalhe para uma irregularidade rítmica, que, basicamente, é formadora dos esquemas de tensão desejados para desencadear o conflito, o movimento centrípeto na busca da emoção necessária para a sua produção artística.



5. O ideograma oswaldiano: entre o espaço e o tempo

A função estética do signo produz uma imagem que consiste num referente escamoteado para uma outra instância, que mantém com seu objeto uma relação de semelhança. Nesse sentido, o signo reporta, aponta um referente que está além daquele ao qual sua relação seria direta. Neste caso, a representação de um signo determinado leva a uma imagem nova desse algo, que o extrapola, que o amplia na forma e no conteúdo. A função poética dá-se, pois, através da iconização de elementos fonológicos e morfológicos que tentam num jogo paronomástico, de relações, conjugar os elementos da realidade numa nova linguagem, adotando um critério seletivo e criativo.

Representar por signos a experiência sensível um dia vivida insere o indivíduo num conflito que se projeta nos materiais e normas de representação que a tradição lingüística oferece-lhe como legado. A cognição apazigua o conflito da representação (ela tenta resolvê-lo), pois tem um fim definido: o conhecimento, a transmissão das informações. Poderíamos associar a esse aspecto cognitivo a experiência da criança em organizar os modos de articulação de seu corpo e de sua fala para suprir suas necessidades básicas de conhecimento de comunicação com o mundo. O procedimento mecânico básico que um indivíduo aprende e dispõe para locomover-se de acordo com seus propósitos, o andar, irá desenvolver-se em possibilidades como correr e dançar. A figura do andar traz a ação

dirigida do indivíduo para um fim determinado. Valéry (1991) irá comparar essa ação à prosa.

A dança é a capacidade humana da reinvenção do movimento repetitivo do andar: é a desautomatização da ordem mecânica de primeira necessidade. À dança Valéry associará a poesia. Andar e dançar, prosa e poesia: da aprendizagem, da repetição à criação, à invenção.

A oposição prosa/poesia, em termos artísticos, torna-se falsa, uma vez que, segundo Yuri Lotman (1978), o

texto artístico não pertence nunca a um único sistema ou a qualquer tendência única: a regularidade e a sua transgressão, a formalização, enfim, a automatização e a desautomatização da estrutura do texto lutam constantemente uma contra a outra.

(ibid., p.175)

A obra poética de Oswald trabalha no liame entre prosa e poesia. Seus romances inventivos Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande constroem-se de forma a trabalhar ludicamente com os parâmetros fixados pela tradição que definem a prosa e a poesia, pelo seu aspecto formal. Entretanto, quando Oswald insere textos diversos em sua prosa, o caráter convencional do romance fica ameaçado, pois a liberdade que a gestualidade da dança, aludida por Valéry, atinge desmembra o romance que passa a perseguir um leitor co-produtor da invenção que a linguagem poética promove (provocando uma ruptura) no espaço consagrado da forma romance (que comporta os semas de forma “bem acabada”, desenvolvida segundo uma concepção linear do tempo e segundo um comprometimento com o “real” e com a descrição naturalista).

Representar por signos a experiência da dança em relação ao andar, representar a gama de possibilidades que os gestos extraídos do cotidiano podem atingir é instaurar o novo na esfera do vivido, é ver o mundo dos sinais que rodeiam o indivíduo e o contextualizam como se despojados de seu simbologismo imediato. Representar aquilo que é indizível, ininteligível, interdito é assumir a contradição da linguagem que ao comunicar pode visar também à não-comunicação, no sentido que comunicar (tornar comum e, portanto, compreensível a todos) teria no âmbito primário de resposta à necessidade humana de se fazer presente e influenciar o outro.

Essa não-comunicação da linguagem no âmbito do poético liga-se ao não-reconhecimento. A poesia nasce da memória criadora do indivíduo que, artista, fazedor, operador dos materiais legados pela tradição estética que lhe dita os meios e as normas da representação, trabalha na construção de seu objeto que não se quer mero reconhecimento do passado, pois deste guarda apenas um aceno de Saudade, pois a experiência vivida é em si mesma inacessível apesar de tão próxima, como nos assegura Eduardo Lourenço (1974, p. 41) em seu filosófico-poético O tempo e a poesia. O fazer do artista busca a construção de um objeto singular, que tenha uma voz e corpo próprios. A busca pelo icônico, pela imagem-sensação, só pode vir do poeta em cujo universo analógico está a presença de todas as coisas, de todos os tempos e que nos assegura a possibilidade geradora do pensamento.¹

A concepção do objeto estético nasce dos mesmos elementos psíquicos e nervosos de nosso organismo, porém o próprio objeto distingue-se pela forma com que as operações mentais trabalham as

¹ Diz Charles Sanders Peirce que “a função representativa cifra-se numa relação do signo com um pensamento” (1974, p.80).



associações entre forma e conteúdo, som e sentido. Assim formula lucidamente Valéry:

a linguagem que acabou de me servir para exprimir meu propósito, meu desejo, meu comando, minha opinião, e essa linguagem que preencheu sua função desvanece-se assim que chega. Emiti-a para que perecesse, para que se transformasse radicalmente em outra coisa nos seus espíritos; e saberei que fui compreendido através desse fato extraordinário, o de que meu discurso não existe mais: está inteiramente substituído por seu *sentido* - ou seja, por imagens, impulsos, reações ou atos que pertencem a vocês: em suma, por uma modificação interna de vocês.

(op. cit., p.213)

E continua:

O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente.

(loc. cit.)

A perenidade do objeto estético², sua potencialidade de caráter único é fruto da percepção singular do artista diante do mundo. Produto da experiência cognitiva e fruto da memória criadora, a representação do objeto estético tenta fazer reviver essa experiência primeira do artista que, como diz Peirce, tem “a rara faculdade de ver o que está

² A perenidade do objeto estético, seu caráter de duração é inerente a todas as coisas como coisas, lembrando Hannah Arendt, pois é essa qualidade ou sua ausência que torna as coisas belas ou feias: “um objeto de uso comum não é nem deve ser destinado a ser belo ou feio; no entanto, tudo o que possui alguma forma e é visto não pode deixar de ser belo ou feio, ou algo entre belo e feio. Tudo o que existe aparece necessariamente, e nada pode aparecer sem ter forma própria; portanto, não existe de fato coisa alguma que, de certo modo, não transcenda o seu uso funcional; e esta transcendência, sua beleza ou feiúra, corresponde ao seu aparecimento público e ao fato de ser vista” (1981, p.186).

diante dos olhos tal como se apresenta, sem qualquer interpretação” (1992, p.11).

É com ~~Leonardo da Vinci~~ (1945), em El tratado de la pintura, que encontramos as técnicas para o aprimoramento da percepção. No capítulo intitulado “Modo de avisar el ingenio para inventar”, Leonardo ~~ensina-nos~~ o seguinte:

Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invención de especulación, que aunque parezca de poco momento, y casi digna de risa, no por eso deja de ser muy útil para avivar el ingenio a la invención fecunda: y es, que cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos países, batallas, actitudes prontas de figuras, fisionomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.

(ibid., p.39)

E ainda: O desenvolvimento de sua percepção leva o artista a “considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo como el espejo que se trasmuta en tantos colores como se le ponen delante; y de esta manera parecerá una segunda naturaleza” (ibid, p.37).

O olho do artista é ensinado a ver/perceber/recrutar o mundo que se projeta a sua frente. O olhar passeia sobre superfícies irregulares unindo os pontos, as fissuras, os relevos para daí extrair novas figuras, novas associações.

Se percorrermos uma idéia mais concreta de “corpo”, em termos visuais de código escrito, iremos parar junto aos ideogramas, sinais visuais de extrema concisão na forma e profunda abstração em seu conteúdo. A construção do ideograma chinês pode ser descrita segundo quatro princípios:



1. a representação pictórica, ou seja, a semelhança de traços que o ideograma mantém com o objeto a que se refere; atualmente, porém, os traços modificaram-se e tornaram-se “símbolos convencionalizados de idéias” (Campos, 1977, p.240);
2. o diagrama, disposição gráfica de traços que representam as idéias (noção abstrata);
3. a sugestão, que implica a justaposição de dois caracteres para formar um “palavra” que sugere uma terceira idéia;
4. a combinação de um elemento significativo, para indicar “a categoria geral das coisas a que pertence o significado da palavra”; e de um elemento fonético, que “fornece o som do caráter” (ibid, p.241).

Há na composição do ideograma chinês uma lógica relacional que se pauta por um pensamento analógico. “As idéias são muitas vezes denotadas por expressões compostas, constituídas de antônimos; por exemplo: ‘comprar-vender’ é ‘comerciar’; ‘avanço-recuo’ é ‘movimento’” (ibid, p.244).

O artista descreve/representa não aquilo que vê, mas, acrescenta Peirce, “sua teoria sobre o que deve ser visto. O artista ao ser perguntado responderá que as sombras não são cinzas, mas um desluzido azul e que ‘a neve ao sol é de um rico amarelo’” (Oliveira, 1992, p.11).

A experiência é, pois, a responsável pelo adestramento do olho (e, por extensão, dos outros órgãos dos sentidos). A experiência da criação concretiza as sensações percebidas e dá forma a elas através dos materiais/recursos de que dispõe. “No entanto, a experiência primeira do artista, para ser representada, passa pelo processo de

tradução do vivido em formas” (ibid., p.12). A experiência criadora dá à luz um corpo sógnico, um *representâmen* imagético. Pelo movimento que conquista no percurso articulatório em que se conduz, perfaz, conforme Pound (s/d), a “dança” do intelecto entre as palavras.

No caso de “bonde”, poema de Oswald de Andrade, “postretutas” é a representação de uma imagem que amplia o referente imediato (“prostitutas”) e cria um “estranhamento”. O deslocamento “acidental”, esteticamente falando, da consoante [r] altera a imagem e produz a metáfora. O deslocamento (processo metonímico) produz a imagem metafórica, a imagem que está além do mero reconhecimento, pois ela questiona o referente imediato ao se propor no processo metonímico da composição do signo.

Segundo Gombrich (1995), o intérprete recebe a imagem segundo “esquemas perceptivos”, que são os dados codificados da mente e que são acionados pelo sistema visual, na tentativa de organizar os dados percebidos da realidade com aqueles armazenados na memória.

O caráter mimético da palavra poética está na busca de uma analogia com uma imagem ideal, diegética, carregada de significâncias. Esse processo de referência estética busca o olhar inocente que fabrica o mundo na observação pura que faz das coisas. Charles Baudelaire, em “O pintor da vida moderna” (1995), faz referência ao olhar curioso que as crianças possuem diante do novo:

A criança vê tudo como novidade; está sempre inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. (ibid., p.856)

O olhar poético busca as coisas e as vê em relação cinética e sinestésica. O objeto idealizado por esse olhar despojado é fruto do fato de não sabermos como é o mundo, quais suas cores e formas reais, uma vez que a “visão” resulta de fenômenos óticos e biofísicos ligados à ação da luz na retina de nossos olhos. Dessa forma, nosso olhar é “ludibriado”.

A noção de perspectiva trouxe a ilusão para a arte. O mundo é construído a partir da perspectiva criada com relação ao objeto da contemplação ou estudo. Dessa forma, a noção de olhar inocente, puro, é falsa, pois olhar o mundo é recriá-lo, no sentido que “olhar inocente e puro” tenha com relação ao se falar de arte naturalista, preocupada com os detalhes figurativos do objeto e com sua pretensa analogia com o real.

Segundo Roland Barthes, na citação que faz Jacques Aumont, “não há imagem denotada que se contente em representar desinteressadamente uma realidade desinteressada; ao contrário, toda imagem veicula numerosas conotações provenientes do mecanismo de certos códigos (eles mesmos submetidos a certos códigos)” (1995, p.204). Assim, não se pode falar de imagem pura na construção da linguagem estética, pois os eixos paradigmáticos e sintagmáticos que selecionam e combinam os elementos figurativos transpõem esses mesmos elementos para uma esfera representativa que busca uma imagem que inaugura, por procedimentos metonímicos e metafóricos, o referente novo. O olhar curioso e infantil percebe as relações sinestésicas presentes nas coisas – palavras, sons, formas – e as reformula numa imagem que busca segundo uma analógica (Valéry, 1991) reconhecer e recriar o objeto representado.



O caráter sintético do verso oswaldiano tem a ver com o olhar perceptivo que apreende o espaço poético enquanto um lugar pleno de possibilidades para a palavra movimentar-se. O verso (e também a palavra) em Oswald percebe-se enquanto um corpo que se move dentro de um espaço ilimitado e infinito, porém relativo às transformações provocadas pelo próprio enunciador lírico, o poeta, que se transporta no seu ser poético para esse mesmo espaço ou para além dele. Qual é o espaço literário ocupado pela poética à época das vanguardas ocidentais, no Brasil? O Parnasianismo, viés estético que se fez presente em finais do século XIX e meados do século XX, buscou estabelecer-se na forma segundo os preceitos neo-clássicos, já revistos e adaptados, e a enredar-se num espaço fechado, hermético, isotópico, que buscava na analogia com o referente as imagens de um corpo sólido e perene, a arte, enquanto fator classicizante e fiel aos cânones esfíngeos do passado, tomados então, pois, como modelos para o presente e futuro da própria arte. Concebia, pois, a palavra-corpo segundo uma percepção cristalizada de uma época que via o espaço poético como cenário organizador de elementos que se circunscrevem segundo uma perspectiva única, voltada para o referente.

A crise da perspectiva na cultura moderna deve ser relacionada com a nova concepção de espaço, introduzida pelas geometrias não-euclidianas e, no domínio científico, pela teoria da relatividade; coincide, por outro lado, com a crise da função tradicional da arte como mimese, à qual a estética idealista opõe uma nova visão da arte concebida como conhecimento e linguagem”.

(Aumont, 1995, p.218)



A nova visão da arte nas primeiras décadas do século XX concebe o espaço estético enquanto “polissensorial”, “operatório”, “prático e experimental”, “aberto, ilimitado”. E tal percepção do espaço artístico não foi privilégio da arte de vanguarda, mas comum também à arte da Idade Média, ao Barroco, ao Cubismo, à arte Egípcia e aos desenhos infantis. A diferença é de percepção mais tecnologia, responsáveis pelas alterações dos meios de produção e reprodução da arte.

Na linguagem poética de Oswald de Andrade, as palavras se posicionam fora de uma “perspectiva artificialis” (Aumont, 1995), ou seja, fora de um espaço que estabelece como eixo de visão o ponto de vista único, convergente e emanador das relações entre os signos, entre as palavras. O espaço representado em Oswald é o espaço plurimembre, ou seja, operatório, polifônico, pois lá os signos se relacionam numa escala não hierarquizante, o que possibilita uma percepção de seu movimento pouco dirigida por um *a priori* coercitivo da construção da imagem. A própria concepção dos elementos que irão compor esse espaço é pautada por uma idéia de representação não vinculada à mimese aristotélica. A vinculação do espaço poético com o real circundante é experimental e relativa. Não busca a imitação. Os elementos figurativos representam-se pouco naturais ao “olho humano”. A representação da realidade é feita dentro de um espaço aberto, de perspectiva plural, divergente e guiada pelo movimento.

O processo de composição linear da língua tende a conceber os elementos inerentes à enunciação, de forma a produzir um tempo em que o ritmo das palavras seja construído. Esse ritmo assim concebido é referido como o tempo do processo enunciativo da mensagem. Na

verdade, a concepção da língua não é tão linear assim. Ao se conceber uma frase, um feixe de relações e associações é feito.

A tarefa que cabe ao artista é transformar (traduzir) aquela imagem que sua sensibilidade percebe e interpreta em “duas ou três representações fragmentárias, cuja soma e justaposição despertarão na inteligência e na afetividade daquele que as percebe uma imagem sintética final, a mesma que absorvia o autor” (Eisenstein, 1969, p.89).

Não conseguimos ver o mundo em fragmentos-instantes, em lapsos de movimento. Nosso olho capta o movimento e o instante captado é o movimento fragmentado numa cena que é rememorado e reconhecido pela memória. Ao se constituir esse fragmento-memória, o instante que foi passa a ser construído de nova cena. A representação do instante não o retoma na sua integralidade tal qual é pensado, pois uma vez traduzido em signos-palavras, a imagem se rememora e se refrata no novo código que a quer novamente linguagem.

O cinema traduz esse nosso modo de ver as coisas. À pintura falta a reprodução do movimento tal qual o sentimos. O cinema cria a ilusão do movimento; a pintura concentra-nos naquilo que não existe, mera ilusão da estaticidade das coisas, do flagrante do instante, do instantâneo do movimento. A arte, ao querer ver as coisas em sua essência, destrói-as para reconstruí-las numa outra circunscrição.

E o poema? Espaço-corpo de palavras em sintonia e atonia com o mundo do qual é pura sensação. Seu corpo em *presentia* não se faz para o mundo senão do mundo, que o espreita perplexo por não se ver refletido qual narciso.

E o poema de Oswald? Espaço-tempo tenso em que o sujeito ludicamente se posiciona num aqui e lá do verso, retalhando a cena e

transferindo para o signo a incumbência de condensar na forma a idéia. na imagem o mundo.

Da imagem à representação. Do Espírito³ sensível, as imagens se projetam em representações, diagramas verbais, plasticamente construídos para então provocarem imagens em novos Espíritos, num processo de semiose infinita.

Concebida por nós pelo viés primitivista, de redescoberta das potencialidades latentes na raiz das coisas, pelo viés cubista de Picasso e Duchamp e, enfim, pelo viés cinematográfico de Eisenstein, a montagem oswaldiana vivifica a representação, os diagramas sígnicos criados pela mente do artista e projetados no espaço do poético, e promove a participação do outro que recria as imagens percebidas pelo “eu-lírico” e sugeridas pelos cortes.

Revelar o processo é transformar a obra, torná-la aberta, lúdica, desmontável, dinâmica, pluridimensional. A imagem, segundo Eisenstein, não deve ser oferecida mas “deve formar-se de novo e definitivamente na percepção do espectador” (1969, p.89).

A mera justaposição de elementos não pressupõe a metáfora. A justaposição de elementos pressupõe formas e níveis de analogia. A metáfora é algo que está fora, mecanismo indicial de remissão. O que está fora é anterior à imagem que o sugere. As analogias despertam o percepto. E criam relações. E criam interpretantes. E criam signos.

Pode-se perceber a seguinte configuração semiótica na linguagem poética de Oswald de Andrade: 1. A deslexicalização (signos que remetem a outros signos pela ruptura morfológica, montagem sintática, em que os signos se justapõem por semelhança de formas); 2. A composição ideogrâmica (organização metonímica, que

³ Aqui tomo emprestado de Valéry o termo “Espírito”.



reúne, justapõe traços do objeto e os reúne numa nova concepção, numa nova articulação); 3. A desfuncionalização de formas e conteúdos que se autobricolam em novo contexto.

Dialogando com o álbum de fotografias, objeto sempre posto à mesa da sala de visitas para ser exibido, o poema “As quatro gares” de Oswald de Andrade (1978b, p. 160-161) compõe um mosaico foto-narrativo das quatro fases da vida: “infância”, “adolescência”, “maturidade” e “velhice”, cuja montagem exponencia momentos abismais da existência. O procedimento metonímico de composição produz um ideograma existencial do homem, cuja universalidade conduz o poema para a esfera cíclica da natureza: primavera, verão, outono e inverno, cada qual com suas características. Northop Frye propõe essa analogia em *Anatomy of criticism* (1957), principalmente no capítulo três. Embora o autor trate desse movimento cíclico em termos narrativos, pude estabelecer a analogia com o poema uma vez que sua estrutura semântica leva-me a uma base narrativa, em que o tempo histórico a considerar as quatro fases da vida remete a um tempo eterno em cada uma delas, concorrendo para este último a estrutura plástica do poema.

A primeira gare – a infância – remete ao mito da Primavera, à “alegria dos que não sabem e descobrem” (Andrade, 1970). A segunda gare – a adolescência – remete ao mito do Verão, à “experiência pessoal renovada” (ibid.). A terceira gare da vida – a maturidade – remete ao mito do Outono, ou seja, à Tragédia, à “realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud” (ibid.), contra a qual o manifesto antropófago se volta. Nessa estação o “eu” se liberta do sonho de antes, adolescente, e passa a viver conforme às convenções, que lhe tolhem o prazer da descoberta e automatizam sua existência. A

quarta gare da vida – a velhice – remete ao mito do Inverno, lugar da Ironia do logos social cujas ambigüidades e complexidades são repensadas tendo em vista a experiência da vida como passagem e aprendizagem.

O processo ideogrâmico do poema em sua macroestrutura dá-se segundo uma visão fotográfica que revisita na memória os traços-elementos pontuais que, reunidos, justapostos, constroem o mosaico histórico da existência.

Segundo o procedimento da montagem, no fluxo temporal dos acontecimentos da vida – sua narratividade – o corte faz a seleção e sugere a imagem através da composição sígnica de cada micropoema. Assim, vejamos:

infância

O camisolão
O jarro
O passarinho
O oceano
A visita na casa que a gente sentava no sofá

A brevidade da composição é consolidada na síntese da caracterização da primeira gare da vida, por meio de imagens visuais. Os objetos referendados no poema são expropriados de seu contexto original e inseridos no contexto poético, traduzidos como imagens-sensações, objetos-palavras, que participam da montagem poética. A estrutura concebida pelo poema contamina-se do caráter lúdico do referencial de que parte – a infância. A recolha das imagens disseminadas aponta para o caráter ideogrâmico do poema. Segundo afirma Eisenstein, “o pensamento imagístico, assim como o pensamento primitivo, é deslocado até um ponto definido e acaba-se

transformando em raciocínio conceitual” (1969). O título “infância” é o conceito abstrato traduzido/representado pelo processo de construção metafórico-estrutural desse poema.

Os vocábulos substantivos trazem para o poema elementos concretos, visuais, que, juntos, no espaço do poema, sugerem os traços que se intervalam na montagem desses enquadramentos. O momento intervalar subentendido pela montagem é sugerido pelas palavras-recortes, que tentam diagramar um mundo sensível. Nos semas de “camisolão”, de “jarro”, de “passarinho” e de “oceano” pode-se reconhecer elementos que potencializam um cenário composto por esses fragmentos pelos quais a mente interpretante “passeia”, buscando também nela mesma os índices de infância. Ao afirmar que a composição de “infância” é ideogrâmica, afirmo que ela constrói a imagem, a idéia da infância, a aparência (instigada pelo olhar interior que busca na memória a configuração sensível de um tempo vivido). Na representação das palavras-montagem essa busca pelo icônico se resolve. Os traços sintático-semânticos sugerem a época primeva da vida: da representação faz-se surgir a imagem. “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*” (ibid.).

A infância traz o olhar despojado e recorta da realidade os elementos que ~~lhe marcaram a memória~~. É o momento lúdico na apreensão, na leitura do mundo. Esses elementos são os vetores, os traços que constroem a representação da idéia de infância no poema. O signo relacional, deflagrado pela mente interpretante, é o consolidador da imagem, o signo resultante da justaposição dos elementos, das imagens particularizadoras da visão infantil, que, juntas, concebem a imagem do poema.

A segunda gare da vida:

adolescência

Aquele amor
nem me fale

traz a estrutura romanesca em nível temático: o “eu” e seu objeto do desejo, a relação com o outro, o encontro e a descoberta, sugeridos na composição que lembra um haicai na sua totalidade (título e poema), cujos versos subentendem o “eu” no pronome oblíquo “me”, sujeito e objeto nessa relação de estrutura romanesca. A imagem produzida não posiciona o “eu” como sujeito explícito de sua própria vida. O silêncio pedido em “nem me fale” sugere a interferência do leitor, enquanto coadjuvante da formação da imagem. Os versos apenas sugerem, entreabrem o sentido da adolescência, momento de descoberta do corpo erótico e da sensação de incompletude. O “nem me fale” iconiza o mistério que envolve a relação com o outro.

A próxima gare

maturidade

O Sr. e a Sra. Amadeu
Participam a V. Exa.
O feliz nascimento
De sua filha
Gilberta

desencadeia o conflito na sequência dos “fotopoemas”; implica a repartição do amor, a separação, o momento da vivência dos papéis sociais – senhor e senhora; esposo e esposa; pai e mãe - que alija o desejo da relação com o outro, desejo como permeador do romance, do trânsito para a realização amorosa. A estrutura do poema acentua esse

caráter ao lembrar uma forma de comunicação social – o cartão oferecido como lembrança do nascimento da filha – cuja função meramente informativa se desloca para o eixo do poético, em cujo contexto o objeto se estranha e assume uma outra função, que põe em evidência o conteúdo semântico da “maturidade”: o seguimento das convenções, a demonstração da hierarquia e da propriedade no tom formal do discurso perante a vida, cuja percepção, automatizada, se tornará aguda na “velhice”.

Essa outra gare da existência

velhice

O netinho jogou os óculos
Na latrina

traz a ironia desse percurso histórico da existência (que implica a sucessão dos acontecimentos, de modo retilíneo): a analogia com a “infância”, com a descoberta das coisas que nunca viu⁴. Ter os óculos (e por analogia, a visão) atirados na latrina (índice da decadência) pelo netinho (signo da ludicidade, da conformação primitiva da inteligência, ainda não estereotipada e não marcada pelos valores sociais) é sinal da ironia da vida, da história real, mas não ideal segundo os cânones comportamentais. O netinho configura-se como a consciência primitiva, descobridora, atenta, despojada dos estereótipos e aponta, intratextualmente, para o início, num movimento cíclico que recompõe as duas pontas da vida: infância e velhice, cuja equação ironia/analogia (Paz) se presentifica na base temática do poema. A ironia traz o pensamento crítico, instaurador de novas visões/definições dos objetos;

⁴ Conf. Andrade, 1978b, p.104,

a analogia faz surgir o pensamento relacional, responsável pelo processo de conhecimento do mundo e produção de signos. Para se ver as coisas, adentrar-lhes a essência, é preciso desprover-se da visão fabricada artificialmente pelas lentes oculares da sociedade, que, ao tornarem nítida a imagem, dão a ilusão da realidade centrada, focada. Perder os óculos seria uma metáfora para a perda do automatismo da percepção das coisas. Ao chegar à velhice, ironicamente se descobre que a vida é outra coisa, coisa que somente a visão livre infantil (lembre-se da visão do convalescente de que fala Baudelaire) poderia ensinar.

Esta tensão final aponta para o início do poema, acentuando o caráter cíclico e relativo da linha da vida numa analogia com o processo de codificação e decodificação de mensagens, processo de semiose infinita, pois a descoberta das coisas permanece como um signo latente em toda relação com o outro, no percurso que a linguagem constrói, para se realimentar e resistir ao caos. O sema de “latrina” é o lugar canalizador da pseudo consciência das coisas. O riso irônico, característico da poesia oswaldiana, que provoca pela dimensão joco-séria que dá às coisas, insere um signo de estranhamento ao tratar da velhice, considerada como a época da sapiência, o momento em que o homem adquire pleno conhecimento das coisas no universo. E aqui considerada, no entanto, como pleno conhecimento de que não se sabe coisa alguma, por isso a volta iconizada à infância pela presença do netinho no poema.

Por isso também a concepção ideográfica do poema em sua macroestrutura, catalisadora dos traços essenciais, reunidos em planos que se constroem, não em seqüência, mas numa montagem que sugere a linha do tempo pelo recorte das etapas da vida, inserindo o elemento

que permite ao leitor remontar os fragmentos da existência humana para restaurá-los novamente segundo sua própria perspectiva, seu próprio ângulo de visão. Oswald de Andrade desmontou o processo figura-pensamento e expôs, tal qual um ideograma, os traços implicantes do referente a cada gare.

A estrutura de “As quatro gares” tem apelo visual e sua apreensão pelo leitor é dinâmica. Chamei de álbum de fotografias a este poema numa alusão à apreensão que a objetiva da câmera fotográfica faz dos objetos da existência. A retina humana é a primeira a fotografar os instantes vividos de acordo com sua importância para a existência do indivíduo. O poema/acetato imprime as imagens e as organiza em signos em conformidade às convenções de tempo e espaço, subjacentes ao contexto em que ocorre a representação.

Segundo Chklovski (1976), a imagem enquanto meio prático de pensar tem uma função utilitária; enquanto meio de reforçar a impressão, criando uma impressão máxima, a função estética predomina. Eisenstein alude a essa impressão máxima e afirma que ela é conseguida por meio do trabalho com as imagens do discurso cinematográfico de modo a produzir um efeito psicológico no espectador, a fim de que reaja frente à mensagem produzida na tela. O espectador deve ser levado a essa impressão máxima e não deixado livre para fluir o enredo da trama de modo catártico. Sua participação é fundamental e o recurso utilizado para isso é o da montagem.

De maneira análoga (mas guardadas as devidas proporções histórico-contextuais), Oswald propõe em seu manifesto poético um novo fazer artístico: a palavra perfaz o pensamento analógico para estruturar-se com o mínimo de recursos.



Assim a imagem estética de Oswald é criada por um processo de singularização que implica, segundo a acepção dada a esse termo por Chklovski, “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (1976, p.45). E ainda: implica “criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (ibid, p.50). Considera o teórico que a arte seja “um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte” (loc. cit.). Onde se conclui que a arte se manifesta num “aqui e agora”; o olhar que a vê demoradamente faz do perceber um movimento em vertical e vinculado ao instante em que o objeto artístico ocupa no mosaico dos vários planos-expressões que constroem nossa vida. Esse momento de ruptura na linearidade automatizante de nossos movimentos cotidianos inaugura para a consciência o presente, a sensação de ser e estar num “aqui e agora” que é pura sensação e que nos provoca mergulhar no complexo universo das possibilidades que habitam o ser.

A montagem eisensteiniana instaura esse mergulhar no possível da significação, segundo o procedimento da justaposição de dois trechos de película, que, juntos, formam um novo conceito, uma nova qualidade (Eisenstein, 1975, p.4). Eisenstein afirma que o procedimento da montagem é pertinente a qualquer sistema semiótico que trabalhe com a justaposição, no eixo da contigüidade, de dois fatos, dois fenômenos, de dois objetos (loc. cit). Esse procedimento é natural e automático para o ser humano ao se deparar com objetos dispostos lado a lado, a partir dos quais tende a deduzir generalizações óbvias (loc. cit).

Essas relações dedutivas estão na base da relação lingüística significante/significado; à palavra “chapéu” (signo gráfico – signo



sonoro) relaciono o significado “peça de feltro, palha, etc., com copa e abas, e destinada a cobrir a cabeça”, ou ainda, outros significados como as expressões relacionadas à vinicultura, à marinha, além de expressões construídas com o signo “chapéu”, locuções formadas por “de” mais substantivo ou adjetivo (“chapéu-coco”, chapéu-de-cobra”, “chapéu-de-ferro”, “chapéu-de-frade”, “chapéu-de-napoleão” etc.) com vistas a formar um novo conceito.

Fora do âmbito lingüístico, valemo-nos do procedimento da montagem ao nos depararmos com qualquer situação que nos ofereça dois ou mais elementos em relação, a partir dos quais abstraímos uma imagem, independentemente de ela ser ou não a “verdadeira” requerida pelo contexto. Vejamos como esse procedimento atua na estrutura do capítulo 75 de Memórias Sentimentais de João Miramar (Andrade, 1980):

Natal

Minha sogra ficou avó

“Reconhecer”, na acepção encontrada em Matéria e memória, de Bergson, é “associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contigüidade com ela” (1990, p.70). Na formação da montagem, os elementos compositores da seqüência revelam-se eles próprios, nenhum deles perde sua identidade. O efeito que se quer dar está na relação que se produz pela justaposição de tais elementos, cujos semas irão perfazer o diálogo propiciado pelo mecanismo e realizado por nós, espectadores/leitores.

Em “Minha sogra ficou avó” reconheço os elementos que fazem parte da sintaxe: “sogra” e “avó”. O primeiro elemento subentende uma relação de parentesco: “mãe da minha mulher”; o segundo

elemento subentende uma outra relação estabelecida pelo primeiro: “minha mulher teve um filho, e por conseguinte é neto da mãe de minha mulher”. Na verdade, os elementos da oração estão ligados a um referente que aparece bipartido na sua função, pelo corte estabelecido por “ficou”, verbo conjugado no pretérito e que estabelece uma relação de mudança de estado entre o primeiro e o segundo elementos. O que está implícito na relação é o nascimento de uma criança. Assim se constrói com os elementos presentes uma montagem que fragmenta o “eu” (metonimizado em “minha”), que se exime do acontecimento como sujeito único. A imagem correlata que se poderia representar em lugar desta é a que informa linearmente o nascimento da criança pelo sujeito: “Tornei-me pai”. O encadeamento daí resultante propõe a formação do significado tendo como veículo a base lingüística da frase. O que se pode inferir da estrutura concebida por Oswald? Ao permitir que os elementos substantivos do sintagma estabeleçam a relação, a imagem produzida por eles chama a atenção para o próprio sujeito, miniaturizado em “minha”. O efeito inusitado recoloca o referente de “tornar-se pai”, implícito numa perspectiva de ordem linear e provoca a mente interpretante a rever os papéis homem/mulher; casamento/pai/mãe/filhos. O distanciamento do sujeito, iconizado na construção, implica rearticular o conteúdo semântico advindo da montagem realizada no plano sintático.

Relembrando o que Eisenstein teoriza em “Word and image”(1975), a justaposição de dois enquadramentos não produz a soma deles, mas a relação e conseqüente criação, uma vez que a justaposição dos elementos revela uma relação qualitativa entre eles, uma relação de similaridade, de caráter icônico, sem que nenhum elemento perca suas características naturais. O que está implícito aqui é

a relação parte-todo: as partes em si têm suas características, mas, em relação, elas produzem o todo, produto do arranjo organizacional entre as partes, que não aponta para as partes porque se distingue delas.

O que não está representado, mas apenas sugerido pela relação, é a imagem do distanciamento do “eu” face ao acontecimento. O sujeito implícito na frase parece observar a situação. A imagem da paternidade, evocada pela representação dos elementos “sogra” e “avó” integrados pelo verbo “ficou”, tem seu caráter miniaturizado, desfuncionalizado. A imagem da paternidade, distante, despojada de sua função, é relegada à sogra e sua condição de avó.

Afirma Sypher que a montagem, baseada no contraponto, “nos obriga a ver as coisas dentro de uma perspectiva múltipla, remetendo o tempo para longe e fixando a representação numa imagem dividida semelhante à perspectiva plana cubista” (1980, p. 203). A montagem, deste modo, estaria relacionada com a condensação do instante de que fala Lessing (1959):

[...] the poetic is not made to consist on the production of the design itself, but purely in the arrangement or the expression. It is invention, but not invention of the whole, only of separate parts and their position in relation to each other. (ibid, p.45)

Essa direção para o acabamento da composição, no sentido de sugerir, de trabalhar com a alusão, com a gestualidade corporal dos elementos envolvidos na montagem dos enquadramentos sintáticos das imagens visuais e das palavras é que vai marcar o estilo de Oswald. Segundo Lessing (ibid. p.15-16), o artista pinta/representa o momento que se coloca entre um antes e um depois, ou melhor, “in between”, cuja sugestão de continuidade provoca-nos a completar a cena, a ação.

Leva-nos, outrossim, a refletir sobre o momento representado, porque ele nos fixa a atenção (lembre-se do quadro “Ascensão de Cristo”, de Caravaggio, onde o corpo de Jesus é representado de modo descendente, contrastando com o título, chamando-nos a atenção pelo fato de o pintor ter captado – fabricado - um instante como que fotográfico do movimento pressuposto no arranjo das figuras). A esse instante assim captado, Lessing chamará de instante pregnante:

Painting, in her co-existing compositions, can use only one single moment of the action, and must therefore choose the most pregnant, from which what precedes and follows will be most easily apprehended. (ibid, p.55)

E continua:

[...] poetry also can use, in her continuous imitations, only one single property of the bodies, and must therefore choose that one which calls up the most living picture of the body on that side from which she is regarding it. (loc. cit.)

O autor de Laocoön, mais adiante em seu texto, leva-nos a aproximar as palavras de Eisenstein sobre a relação parte-todo, já aludida anteriormente. Pergunta-nos Lessing como chegamos a representar as coisas no espaço de determinada maneira. Assegura-nos que primeiro observamos suas partes isoladamente, em seguida, a combinação dessas partes, e, finalmente, o todo. Quando o poeta, afirma ele, tenta trazer pelas palavras todas essas partes, ele o faz vagarosamente, procurando descrever os detalhes, levando-nos a perceber a figura de forma analítica, “and often it happens that when we come to the last feature we have already forgotten the first” (ibid,

p.61). Para o pintor, a figura não lhe escapa, uma vez que a emoldura na sua totalidade:

to the eye the parts beheld remain constantly present, and it can run over them again and again; for the ear, on the contrary, the parts are lost if they do not abide in the memory. And if they abide, what trouble, what effort it costs to renew their impressions, all of them in their due order, so vividly, to think of them together with even a moderate swiftness, and thus to arrive at na eventual conception of the whole.

(loc. cit.)

Mendilow (1972) afirma que a diferença de apreensão, referendada pelo autor, existente entre as artes do tempo (literatura e música) e as artes do espaço (arquitetura, pintura e escultura) está no fato de que nestas últimas “o olho pode caminhar em qualquer direção e em qualquer velocidade”, estando o espectador “livre para concentrar-se em qualquer parte de qualquer tamanho por qualquer espaço de tempo e em qualquer ordem, de acordo com seu próprio desejo [...]” (ibid., p.29). Já nas primeiras há necessidade de percorrer toda a composição do início ao fim para que se tenha uma apreensão inteligível do todo. Afirma ainda o autor que, embora haja maior liberdade de apreensão de uma arte espacial, “muitas vezes há na composição de uma pintura um ritmo e um equilíbrio de massas, de linhas e de luzes que persuadem o olho a progredir em certa direção, em uma certa ordem e até a uma certa velocidade relativa” (loc. cit.).

Dentro desse prisma, vejo Oswald como um pintor de palavras... Um artista que faz da palavra seu material de apreensão do instante. E condensa no arranjo sígnico sua tradução do real.

A palavra na poética de Oswald de Andrade vejo alçada à condição de corpo, elemento concreto, substantivo.

Incluída dentro das artes do tempo, não se espera que a poesia possa ser apreendida em seu todo, tal qual as artes espaciais. Lessing irá se referir à poesia ouvida, falada. E o que dizer da poesia que apela para a concretude de suas imagens ao nível gráfico mesmo, que tende para a síntese, para a economia de meios? A apreensão de uma estrutura que se quer diminuta em termos de extensão supõe-se diferente da que exige um tempo maior para efetuar-se. Segundo Lessing, o trabalho com a sucessão temporal pertence à esfera do poeta (pois as palavras para se processarem necessitam de tempo, uma após a outra) e o trabalho com o espaço pertence à esfera do pintor. Ainda: no âmbito da pintura existem as figuras e as cores, o corpo é seu assunto; e no âmbito da poesia estão os sons que se articulam no tempo, a ação é seu assunto.

Aqui cito Lessing que afirma: “painting can also imitate actions, but only by way of suggestion through bodies”; “poetry too depicts bodies, but only by way of suggestion through actions” (loc. cit.).

Mendilow (1972) vem se encadear nesta questão afirmando que

Há na literatura emotiva, e especialmente na poesia, mais do que uma mera sucessão de “ações” expressando uma sucessão de efeitos. Obtém-se um grau de coexistência também na linguagem. Poder-se-ia traçar algo parecido com uma progressão desde o simples uso linear ou melódico de palavras menos evocativas, como na balada, até o uso harmônico de palavras, imagens e símbolos com significados coexistentes em muitos planos.

(ibid. p. 32)

E mais adiante, Mendilow sublinha a simultaneidade, a sobreposição dos elementos implicados no arranjo poético ao relacionar a memória à impressão de totalidade que se tem ao ler/ver/ouvir o poema.

A contribuição de qualquer parte para o efeito total é mais do que o seu próprio valor. Em cada parte encontra-se a pressão de todas as outras partes. Em particular, a descrição de uma cena estática, de um “corpo”, em literatura, deve veicular a mesma impressão, como numa pintura, de se ver um objeto imediatamente em todas as suas partes, por meio da rápida sucessão de epítetos, como o próprio Lessing admite.

(ibid., p. 32-33)

Como vimos anteriormente, segundo Lessing (1959) a pintura trabalha com cores e figuras, o corpo é seu assunto; a poesia trabalha com a articulação de sons no tempo, a ação é seu assunto. Teríamos, pois, a pintura relacionada à estaticidade e a poesia à dinamicidade. Entretanto, as artes tendem a querer buscar uma natureza que não lhes pertence, e, assim, procuram no interior de sua estrutura o liame responsável pela outra dimensão.

A palavra poética em Oswald de Andrade tende para a condensação, porque influenciada pela pintura e pelo cinema (espaço-tempo; estaticidade-dinamicidade)⁵. Tende para a síntese, para a essência, ou seja, ela se cifra numa relação essencial com o mundo. Ela apreende o que é substantivo, e, despojada de qualquer artificialismo relacionado ao detalhe ornamental do discurso, da figura que

⁵ O cinema seria a arte que colocaria em conflito o estático e o dinâmico; seria a linguagem que faltaria à pintura e à poesia. De base estática (fotogramas) resolve-se pelo movimento (sucessão dos fotogramas no tempo). E paradoxalmente o tempo é o aliado na iconização do espaço, por causa do ritmo e do corte efetuado na sucessão dos fotogramas, que buscam condensar no espaço do enquadramento o tempo da ação.



representa, teríamos a palavra poética oswaldiana representada numa esfera ~~que tende para a visualidade de sua composição~~. À busca pelo espaço dinâmico do discurso dirige-se o signo poético oswaldiano, que se faz movimento, que se faz figura. Não pode mais apenas ser entendido como articulação dos sons no tempo; mas articulação da tensão de sons e imagem, no tempo e no espaço. A poesia de Oswald sugere a visualidade.

A sugestão da visualidade por meio da palavra revela o traço dinâmico da poesia de Oswald que quer no plano sintático, espacializante, inserir uma nova idéia de tempo. Os limites se tocam: o processo ideogramático de composição acena para as artes plásticas e desafia a natureza temporal da palavra: simultaneidade e sucessividade.

Campos (1977, p. 47) mostra como na composição de um verso em chinês a estrutura sintagmática revela esse movimento de espacialização do significante. A natureza concisa e visual do ideograma chinês revela-nos essa possibilidade de dizer as coisas “presentando-as”.



Aqui, Campos chama nossa atenção para o pictograma “sol” representado na seqüência, sob três perspectivas diferentes.

Afirma Lotman (1978, p. 100), com relação à montagem cinematográfica, que a confrontação de elementos na concepção do plano pode se dar de duas formas: a) elementos semanticamente idênticos representam o mesmo objeto, mas em modalidades diferentes. Por exemplo, a seqüência dos “canhões” em O Encouraçado Potemkin

– planos 284 a 287 e 291 a 292 – aparecem eles mesmos, mas focalizados de perspectivas diferentes; b) elementos representam referentes diversos, sob modalidades idênticas. Por exemplo, no filme acima citado, os planos do “estudante” e da “professora” – referentes diferentes – têm um mesmo tratamento de imagem, são enquadrados sob a mesma perspectiva. Em Outubro, a seqüência dos “deuses” e ainda em Potemkin, a seqüência dos “leões de pedra” são ilustrativos. No caso da seqüência do verso chinês transcrito por Campos, o pictograma de “sol” aparece enquadrado na seqüência sob perspectivas diferentes, imprimindo à imagem o movimento semântico desejado: o nascimento do sol. A descrição do movimento, sugerido pela representação do pictograma em três modalidades diferentes, expõe o processo no âmbito sintático. A relação tempo-espaço torna-se conflitante. A sucessão do movimento por meio da escrita ideogrâmica desse verso espacializa o tempo, se posso me referir assim ao limite tênue que vejo entre o “dizer” e o “mostrar”. As imagens visuais são captadas pelo olho simultânea e sucessivamente ao perceber as modalidades diferentes em que o mesmo referente se insere. Cada segmento (enquadramento) apresenta o pictograma sob uma perspectiva diferente, mostrando, pois, o processo, em vez de falar sobre ele. Os ideogramas continuam lá após a leitura, oferecendo ao olhar a possibilidade de fazer a leitura em vários sentidos.

Concordo com Mendilow quando afirma que

os experimentos e inovações mais importantes feitos por pintores, escultores, compositores e romancistas provêm não apenas da total exploração das qualidades inerentes aos media em que trabalham, mas, mais do que isso, precisamente de suas tentativas para transcendê-los e veicular efeitos e ilusões além das capacidades estritas dos meios limitantes.

(*ibid.*, p. 31)

Fenollosa em seu estudo sobre os caracteres ideogrânicos da língua chinesa como recurso para a poesia, afirma que

Uma das superioridades da poesia verbal como arte vem de seu retorno à realidade fundamental do tempo. A poesia chinesa tem a vantagem incomparável de combinar os dois elementos. Ela fala de imediato com a vividez da pintura e a mobilidade dos sons. Num certo sentido, é mais objetiva que ambos, mais dramática. Lendo o chinês não temos a impressão de estar fazendo malabarismos com fichas mentais, e sim de observar as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino.

(Campos, 1977, p. 123)

Movimento próximo ao do cinema, com a diferença de que as imagens na tela se sucedem no tempo, uma após a outra, estando cada uma impressas na retina da memória do receptor, sem possibilidade de retorno.⁶

Não podemos “ver” de fato aquilo que se encontra diante de nossos olhos. Fazemos suposições, dependentes estas de nossas expectativas diante do objeto.

Na cena dos leões, em O Encouraçado Potemkin, assistimos ao “acordar” dos leões de pedra, ao seu movimento ascendente e cremos ver um leão que se levanta. Nossa expectativa diante de um filme é vermos as imagens em movimento, sendo processadas no tempo e, por isso, somos levados a supor que o leão de pedra acorda e se levanta, embora saibamos que isso seja impossível. Mas no espaço filmico a resolução da imagem apresenta o processo – leão que dorme – leão que

⁶ Poderíamos objetar a nossa própria colocação lembrando que os recursos do videocassete e do controle remoto possibilitam congelar a cena, retrocedê-la, adiantá-la, rodá-la em *slow motion*. Estaríamos, pois, dinamizando o tempo processado na recepção das imagens pelo cinema (e pelo vídeo).



se levanta – leão já de pé: três estátuas, três fotogramas, três fragmentos de um movimento de ascensão. O efeito que se tem não é o mesmo que cria a ilusão do movimento da figura do leão. Cada enquadramento quer deixar claro que o leão é de pedra e seu acordar por causa da revolução em Odessa é a alegoria que dá força ao drama e intenciona provocar o mesmo efeito no espectador. A justaposição das estátuas sugere o movimento. Eisenstein trabalha aqui com a estaticidade de cada enquadramento para provocar a dinamicidade no nível conceitual (afetar o espectador): “O dinamismo da imagem entra em conflito com a imobilidade do objeto” (Lotman, 1978, p.103)⁷.

A imagem é fruto da sugestão que nasce da articulação sógnica do material. Quando Eisenstein se vale do termo “representação”, refere-se a um elemento de montagem, que, em relação com outro elemento, gera a imagem (representação mental; interpretante sógnico). Na natureza da representação é que está toda a diferença. Se montagem é conflito, os elementos da representação são escolhidos conforme a qualidade da imagem que se queira produzir na mente do espectador. Resgatar o espectador do automatismo da recepção é o objetivo da montagem estética, da relação inusitada que ela provoca pela representação da imagem.

O cubismo, como já foi dito anteriormente, procede a essa operação ao deixar aberta a estrutura do processo. Ao justapor traços e fragmentos de objetos a outros traços e fragmentos, a técnica valoriza a relação nova implicada pelas representações. Os signos que se formam na mente do receptor desses estímulos são imagens, conceitos abstratos, que, se quiserem se concretizar, assumem-se como

⁷ Soriau (1983, p. 86) ao comentar os parâmetros de espaço e tempo para a classificação das artes, chega a referir-se ao cinema (“que os emprega a ambos”) e indaga se faremos dele uma arte do espaço ou do tempo.



representações novamente. De onde se conclui que toda imagem é feita de representações. A imagem assume um caráter particular, sua função é estabelecer a relação do ser com o universo, no sentido de ela ser a representação de nossa interpretação do mundo. Toda imagem possuiria um conteúdo intelectual? Diria que à imagem liga-se um correspondente mental. Dois ou mais elementos em relação provocam um estímulo para que se produza na mente interpretante uma imagem, um outro signo, que ao ser produzido estabelece a conexão sugerida pela representação.

Lessing (1959), ao descrever a obra de estatúria Laocoön, assinala que a imagem da dor não se mostra no semblante de Laocoön tal como poderíamos desejar, tendo em vista a violência de que é vítima. E por quê? A representação da dor, do sofrimento de Laocoön e seus filhos percorre cada músculo, cada gesto, está dividida, segundo o autor, em partes iguais (ibid, p.6). A abertura da boca entra em conflito com o resto do corpo que se contorce. Ela sugere antes um suspiro [um sopro interior] cansado e oprimido, a contorção de sua alma, de seu ser interior que dilacerado está pela violência que atinge seus filhos e a si próprio.

Compara Lessing esse grito contido do semblante de Laocoön aos versos de Virgílio que dão voz a essa dor que se torna teatralizada e óbvia, pois a imagem de Laocoön e de seu sofrimento são construídas aos poucos, pelas palavras, e o tempo é o aliado nessa busca pelo traço descritivo, da representação de um processo que se desencadeia no tempo. As palavras dão movimento à figura e prolongam a duração do instante. A pintura e a escultura condensam o instante, paralizam o tempo do acontecimento, e com isso também perpetuam a duração da cena. O que difere é o modo de realizar isso. As palavras tecem no

tempo a formação do instante e esse movimento decompõe cada elemento do todo. As linhas, volumes e cores trabalhadas no processo de execução da obra pelo artista plástico dão-se no tempo, na representação da imagem, mas isso nós não conseguimos abstrair de seu trabalho pronto. O produto – a pintura e/ou a escultura – resultante de sua criação, representa na simultaneidade, na articulação das partes e do todo, o tempo sintetizado, fabricado, digitalizado. O olho percebe o todo de um só lance. As palavras se sucedem no tempo e o olho só vê fragmentos.

“Painting, in her co-existing compositions, can use only one single moment of the action, and must therefore choose the most pregnant, from which what precedes and follows will be most easily apprehended” (ibid, p.55). [o grifo é meu]

Lessing refere-se ao trabalho do artista com o tempo. A escolha do momento pregnante é fundamental para obter da obra seu caráter estético, pois além de provocar o reconhecimento de seus elementos, ela oferece mais, o movimento, impossível de representar por meio de um sistema que se baseia na relação espaço-figura. O tempo apreendido pelo traço deve condensar passado e futuro e estabelecer nesse conflito a presença de uma qualidade temporal, sugerida pela conformação dos traços, pela articulação das partes. O tempo da ação se corporifica num “quase” e é dado ao receptor da obra preencher esse movimento.

O momento pregnante é aquele instante que exponencia na forma, na representação, um conjunto de traços e elementos que concorrem para iconizar o tempo no espaço; a palavra no mundo.

A condensação da linguagem atrela-se à rapidez com que a informação é processada: telefone, telégrafo, jornal, cinema, rádio. A

linguagem poética de Oswald, na guinada “futurista” do século XX, buscará o novo tempo, o do agora, o do presente, como desenvolvi no Capítulo 1. O presente configurar-se-á na própria mensagem e a concepção do diagrama temporal levará sua poesia a se valer da linguagem modular do capitalismo: a publicidade.

Assim, em “ideal bandeirante”

Tome este automóvel
E vá ver o Jardim New-Garden
Depois volte à Rua da Boa Vista
Compre o seu lote
Registre a escritura
Boa firme e valiosa
~~E more nesse bairro romântico~~
Equivalente ao cálebre
Bois de Boulogne
Prestações mensais
Sem juro

(Andrade, 1978b, p.126),

em

reclame

Fala a graciosa atriz
Margarida Perna Grossa
Linda cor – que admirável loção
Considero lindacor o complemento
Da toaleta 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~~

(ibid, p.127),

em

música de manivela

Sente-se diante da vitrola
E esqueça-se das vicissitudes da vida
Na dura labuta de todos os dias
Não deve ninguém que se preze
Descuidar dos prazeres da alma

Discos a todos os preços

(ibid, p.123)

e em

agente

Quartos para famílias e cavalheiros
Prédio de 3 andares
Construído para esse fim
Todos de frente
Mobiliados em estilo moderno
Modern Style
Água telefone elevadores
Grande terraço sistema yankee
Donde se descortina o belo panorama
De Guanabara

(ibid, p.108),

por exemplo, a linguagem publicitária (de caráter informativo, persuasivo, funcional) causa estranhamento ao ser utilizada num contexto estético, o que põe em questão ou em crise o assunto poético (ou ainda, o que podia ser assim considerado).

O assunto poético é tomado à realidade objetiva, cotidiana. A linguagem publicitária aponta para essa realidade objetiva e sobre o poema de Oswald se projeta como uma imagem redimensionadora dessa realidade, pois de prosaica e cotidiana passa para poética e

estranha. A diferença é a imagem necessária, criada pela maneira nova com que a realidade é percebida. Prestar atenção é voltar-se para o objeto como necessidade de conhecimento, de criação, para si, do mundo. A linguagem publicitária impõe o sabor de individualidade ao objeto. Oswald nesses poemas transfere a linguagem da publicidade para seu próprio projeto inventivo de uma linguagem individualizadora de um caráter nacional que se vende enquanto produto.

Nos poemas citados, Oswald evidencia o caráter nacional no seu segmento burguês-capitalista que é exposto pitorescamente ao ser transportado para um outro canal – o poema. O estranhamento causado trabalha no sentido de fragmentar o ritmo linear dos letreiros para congelá-lo num instante, num intervalo entre um elemento e outro da percepção, e espacializá-lo, torná-lo presente ao olhar, livre para percorrê-lo e lê-lo de forma mosaical.

Por exemplo, o trabalho visual de Philadelpho Menezes (1991, p.171), feito sobre a marca Chicletes Adams, burla o olhar, pois este acostumado está à “roupagem” da forma tradicional dessa goma de mascar. Entretanto, quando a “goma de mascarar” amplia seu referente o olhar se fixa e percebe o incômodo, o estranhamento e para ele se volta. O efeito é semelhante ao dos poemas citados de Oswald de Andrade. Ler um texto publicitário na embalagem dos poemas-minuto de Oswald implica repensar ambos – a linguagem publicitária e a linguagem poética: o que é uma e outra? Na verdade, o procedimento artístico desarticula a função do texto publicitário, neutraliza-o, para sobrepor-se a ele. E aí então a função do poético como sinalizador de sua própria invenção. Poesia atrelada à linguagem comestível e fugaz dos novos tempos, porém sem dissolver-se neles. Eis o paradoxo que incomoda a natureza do poético em Oswald de Andrade. A poesia

mostra-se diminuta, acessível, fugaz, concisa, cápsula, minuto. Entretanto, não se oferece para ser devorada impunemente, pois antes de pensarmos sobre ela, já nos tornamos seu alimento.



A desfuncionalização do objeto é trabalhada em termos de perspectiva: “A poesia de Oswald de Andrade é a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto”. Acrescentaria à fala de Pignatari, citada por Campos (Andrade, 1978b, p.30) que a poesia de Oswald faz das coisas e dos fatos do presente material poético, e que esses materiais se auto-bricolam, despem-se da função primordial para entrar num processo de “transplante do existente” (loc. cit.).

Oswald procede a uma operação sintetizadora do tempo no espaço poético. O cinema já principiara, como assinalamos atrás, essa articulação temporal entre as imagens. A montagem, de mero articulador entre planos, passa a ser instrumento estético no processo temporal do raciocínio, quando Eisenstein a incorpora na sua teoria das atrações. O cubismo na pintura também irá trabalhar a relação espaço-temporal, fragmentando o referente e incorporando um novo modo de articular simultaneamente as partes ao todo. O que Lessing concebia

como arte do tempo – a poesia – revela-se em Oswald como a arte do espaço-tempo com a técnica da condensação, da simultaneidade, do viés sintético, da volta ao material como base significativa de um novo modo de expressar o raciocínio: uma analógica (Valéry) capaz de conceber no espaço o tempo agonizante do “agora”.

O século XX traz a “morte” do tempo; as noções de passado e futuro passam por uma revisão. A técnica alia-se ao *homo faber* e agiliza o pensamento, que de hipotático e analítico transforma-se em paratático e sintético. O desenvolvimento dos meios de comunicação nos acusam esse desconforto para lidar com uma nova concepção de tempo. Mendilow (1972) – e também Paz (1976) – assinala a obsessão do século XX pelo tempo ao contrapor as noções de tempo para os clássicos e para os românticos. Segundo a concepção espacial dos primeiros, era importante a acumulação de acontecimentos e de conhecimentos, fazendo do presente um tempo degenerado e do futuro o fim do tempo (Paz, 1976). O suceder temporal é a degeneração de um tempo primordial e perfeito. Assim se pode compreender a veneração aos antigos modelos que, imitados, faziam o passado perenizar-se no presente e permanecer imutável. Para os segundos – os românticos – a sucessão dos acontecimentos no tempo é positiva no sentido de que a civilização era considerada “uma unidade biológica em desenvolvimento” (Mendilow, 1972, p. 5). O passado torna-se requisito para a formação do presente; a busca de nossa origem contém os dados que embasam “o processo histórico, o crescimento do indivíduo e o equilíbrio constantemente auto-reajustado que determina o padrão de comportamento dos homens em grupo” (loc. cit.).

Paz vem acrescentar a esta breve alusão que faço acerca do tempo o fator destrutivo que a modernidade insere nessa noção.



~~À visão diacrônica da arte se superpõe uma visão sincrônica. O movimento começou quando Apollinaire tentou a conjunção de vários espaços em um poema; Pound e Eliot fizeram o mesmo com a história, ao incorporar em seus textos outros textos de outros tempos e de outras línguas. Estes poetas acreditavam que assim eram modernos: seu tempo era a suma dos tempos. Na realidade iniciavam a destruição da modernidade.~~

(Paz, 1976, p. 137)

A poesia de Oswald, nesse contexto, fazendo-se telegráfica, como afirma Campos (Andrade, 1978b) em Poesias Reunidas, em Memórias sentimentais de João Miramar ou em Serafim Ponte Grande, e precedendo já o fax eletrônico e a linguagem digitalizada da televisão e da informática, anuncia, em termos de linguagem a dispersão do indivíduo como autor, centralizador das mensagens. A referência autor-obra faz-se tênue com a concepção de uma poemática transtemporalizadora do tempo histórico (via antropofagia) e espacializante das estruturas verbais, que sugerem o diálogo com outras linguagens (o cinema, sobretudo) e com o leitor/receptor, alçado este à condição de cooperador no trabalho de operacionalização do material. A natureza de sua linguagem revela-se hoje atual e presente. Continua Paz:

Agora o leitor e o ouvinte participam na criação do poema [...]. As antigas fronteiras se apagam e reaparecem outras; assistimos ao fim da arte como contemplação estética e voltamos a algo que o Ocidente havia esquecido: o renascimento da arte como ação e representação coletivas e o de seu complemento contraditório, a mediação solitária.

(Paz, 1976, p. 137)

Campos, ao se referir ao estudo do ideograma chinês por Fenollosa, cita as palavras do sinólogo: “as relações são mais reais e mais importantes do que as coisas que elas relacionam”; “nesse processo de compor duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas” (1977, p. 60). [o grifo é meu] Isso me leva a considerar que as descobertas no campo da Física contaminam a percepção humana do cosmos. As partículas subatômicas, os elétrons, encontram-se em constante movimento e nem Einstein conseguiu definir o espaço ocupado por elas. Mais tarde descobriu-se que tais partículas tinham seu valor definido na relação que estabeleciam com outras. As coisas não podem ser definidas por si sós, em sua natureza estática, mas em movimento, em relação com outras. Mesmo a pintura, com sua natureza estática, trabalha com a tensão entre volumes, formas, linhas e cores sob efeito da luz. O cinema é a arte que irá configurar essa tensão mais fortemente, pois se valendo de um material estático – o fotograma – pela velocidade de exposição de cada partícula fotográfica, dá a ilusão do suceder temporal, do movimento que recompõe os gestos.

Com a teoria da relatividade, Einstein recompõe as imagens do espaço e do tempo, a medida do comprimento de um objeto qualquer dependerá sempre da sua relação com o espaço que ocupa, assim como o valor da massa de um objeto dependerá da sua velocidade com relação ao observador. O tempo e o espaço coexistem independentemente da nossa observação, mas seu valor está atrelado à percepção que temos deles. A relação tempo-espaço torna-se relativa e cada componente é uma grandeza manipulável pela arte.



A crise da linearidade do signo verbal coloca-se junto às transformações tecnológicas dos meios e modos de produção e reprodução de informações no contexto do século XX.

O caráter de sugestão da obra de arte, que é relativo, iconiza a imagem do possível, do movente, da qualidade de ser do objeto posto em relação com o signo. A geração do interpretante depende dessa carga imagética. Relaciona-se este caráter ao que Lessing (1959) irá observar na configuração do quase iconizado na boca de Laocoön, cuja possibilidade do grito de dor é dada pela sugestão, construída segundo a representação do visível *versus* o invisível: o que se vê *versus* o que pode ser apreendido. Afirma Lessing (ibid, p.55) que a pintura deve trabalhar na representação de um único instante, aquele que melhor consiga configurar a tensão entre as partes, para o qual seja possível antever e projetar um movimento. Em busca desse mecanismo articulador do material projeta-se o signo poético oswaldiano, cuja sensibilidade perfaz um movimento de emancipação da própria linguagem, que se descobre e se inventa.



6. O acabamento de *carrosserie*

O olhar que lanço para este objeto que agora arremato é panorâmico. O entrelaçamento teórico-prático pelo qual busquei compreender a composição do signo na poética de Oswald de Andrade surge-me agora como um caleidoscópio.

Lembro-me aqui livremente das palavras de João Cabral: quando um galo tece a manhã, outros cantos de galos na manhã tecem outros galos e manhãs nos cantos de outros galos, palavras pelas quais o arranjo cinematográfico dos diversos cantares de galos e das diversas manhãs anunciadas por esses cantares geometrizesse a sincronia dos sentidos que se inserem na seqüência dos fragmentos de todas as manhãs que compõem todos os nossos amanhãs, que, apesar de terem a idéia de futuro, são projetados no ritmo eterno desse movimento de tessitura em que se faz o pensamento.

E é por esse pensamento assim articulado que a recuperação do material poético oswaldiano, à luz das poéticas da modernidade, trouxe a este estudo um caminho original que aceitei percorrer e arriscar. Lancei-me a redesenhar os vetores estéticos da antropofagia oswaldiana, do primitivismo de P. Gauguin, do cubismo de Picasso e Duchamp e da montagem cinematográfica de Eisenstein, a fim de configurar os paradigmas de um procedimento articulador dos materiais artísticos dentro de uma nova concepção de espaço e tempo permeadora da poética oswaldiana. A fragmentação da linguagem, a concisão da forma, a crítica da consciência estética e a relação objetiva entre o sentir e o pensar configuraram-se neste estudo nos elementos comuns que

permearam os denominadores das poéticas inovadoras do século XX. A rede de relações homológicas foi-se tecendo por força da poesia oswaldiana que apontava para a necessidade de uma leitura que redescobrisse a natureza de si própria.

O discurso crítico deste estudo, cujo acabamento agora faço, foi-se construindo a partir das tessituras pontuadas pelos discursos artísticos com os quais ia perseguindo o fazer poético da poesia oswaldiana. E deles extraí os fios de novos tecidos. Desse modo, o veio crítico que conduziu este estudo nasceu do movimento natural perseguido pelo signo oswaldiano: seu vir-a-ser na relação espaço-tempo de uma poética que redimensionou o modo de conceber o signo estético de sua época e lançou as bases de um processo inventivo que influenciou as pontas de lança da cultura brasileira do século XX.

É possível responder agora às questões lançadas no Capítulo 1? O que resgatamos, afinal, das leituras oferecidas aqui?

Creio que os estudos literários não podem, em nossa época, esquivar-se das correspondências homológicas entre as artes. O alcance crítico da palavra criadora ganha relevo e importância quando traz na base um desejo de redescoberta do vir-a-ser do objeto artístico. Eis a razão deste estudo. Ele se apresenta em meio a um caminho que traçou os roteiros sugeridos pela poética de Oswald e lança-se, deste modo, à contribuição dos estudos intersemióticos. E sua importância reside justamente no risco de perseguir a trilha geometrizarante do arranjo ideogramático de sua palavra, que traz em si o olhar antropofágico que ensina a ler o outro e a projetar-se como diferença no movimento de resistência ao caos de toda linguagem.



7. Referências bibliográficas

- ANDRADE, O de. *Um homem sem profissão*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1976.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1980.
- _____. *Do Pau-Brasil, à antropofagia e às utopias*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978a.
- _____. *Poesias reunidas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978b.
- _____. *Ponta de lança*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1972.
- _____. *Serafim ponte grande*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1980.
- ANDRADE, M. de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Salamandra; São Paulo: Edusp, 1981.
- ARGAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1984.
- AUMONT, J. *A imagem*. 2.ed. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa/Porto: Ed. 70, 1982.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.851-881.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodução técnica*. In: *Os pensadores*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.3-28.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.



- BOAVENTURA, M. E. (org.) *Remate de males*. IEL, UNICAMP, n.6, 1986.
- BORDWELL, D. *The cinema of Eisenstein*. London: Harvard University Press, 1993.
- BORGES, J. L. *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- BRAGA, M. L. S. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1980.
- BRANCO, F. A última entrevista de Oswald de Andrade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 set 1987. Caderno de Sábado, p.1.
- BRITO, M. da S. *Antecedentes da semana de arte moderna*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1964.
- BROOKS, C. & WIMSATT JR. Eliot e Pound: uma arte impessoal. In: _____. *Crítica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. p.759-802.
- CAMPOS, H. de. Estilística miramarina. In: _____. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976. p.87-97.
- _____. (org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. Miramar na mira. In: Andrade, O. de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 7.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1980. p.xi-xxviii.
- _____. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 out 1984. Folhetim, n.404, p.3-5.
- _____. Uma poética da radicalidade. In: Andrade, O. de. *Poesias reunidas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978. p.9-59.
- _____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença. In: *Boletim bibliográfico da biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, 1983. p.107-127.
- _____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.



- _____. Serafim, um grande não-livro. In: Andrade, O. de. *Serafim Ponte-Grande*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1980. p.99-127.
- CÂNDIDO, A. Estouro e libertação. In: *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, s/d. p.11-30.
- _____. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: Eikehnbaum, B. et al. *Formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.
- CIRILLO, R. de C. T.S. Eliot e o modernismo. In: *Revista de Letras*. São Paulo, v.28, 1988. p.95-101.
- CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.85-101.
- CORTESÃO, J. (adapt.) A carta de Pero Vaz de Caminha. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1991. Encarte Especial, p.7-19.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- EISENSTEIN, S. M. *Film form: essays in film theory*. New York: Harcourt Brace, Jovanovich, 1977.
- _____. *The film sense*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- _____. *Film sense*. (trad. e ed. por Jay Leyda). London: Faber and Faber Limited, 1970.
- _____. Lessons from literature. In: EISENSTEIN, S. M. *Film essays and a lecture*. Princeton: Princeton University Press, 1982, p.77-84.
- _____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- _____. *Writings, 1922-34*. London: British Film Institute; Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- ELIOT, T.S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.



- _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art, 1989.
- FABRIS, A.(org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FONSECA, M.A. *Oswald de Andrade*. São Paulo: Art Editora / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- FRYE, N. *Anatomy of criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 1957.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GONÇALVES, A. J. *Laocoön revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.
- HELENA, L. *Uma literatura antropofágica*. 2.ed. Fortaleza: UFC, 1983.
- HUME, D. Investigação sobre o entendimento humano. In: *Os pensadores*. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.131-202.
- IVANOV, V. Eisenstein et la linguistique structurale moderne. In: *Cahiers du cinema*, 1970, n.220-221, p.47-50.
- _____. Sobre a estrutura dos signos no cinema. In: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.255-260.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- JUNQUEIRA, I. Eliot e a poética do fragmentário. In: ELIOT, T.S. *Poesia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.17-48.
- LESSING, G. E. *Laocoön*. London: Dent & Sons, 1959.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- _____. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Imprensa Universitária, Ed. Estampa, 1978.
- LOURENÇO, E. *O tempo e a poesia*. Porto: Inova, 1974. p.39-46.
- LYOTARD, J-F. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.



- MACHADO, A. *Serguei M. Eisenstein*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Encanto Radical, 8).
- MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MENEZES, P. *Poética e visualidade*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1991.
- MERLAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- MATOS, G. de. *Poemas escolhidos*. Org. por José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- MONEGAL, E.R. Carnaval/antropofagia/paródia. In: Dias, A.& Lira, P. (int.). *Sobre a paródia*. *Revista Tempo Brasileiro*, n.62, jul-set, 1980. p.6-17.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MOURÃO, M. D. *O encouraçado potemkin*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FDE, 1990.
- _____. & LEONE, E. *Cinema e montagem*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. In: Andrade, O. de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978a. p. xi-liii.
- _____. Experiências do tempo. In: NOVAES, A.(org.) *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p.131-140.
- OLIVEIRA, A.C. *Fala gestual*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- OLIVEIRA, V. S. de. Diagramas poéticos. *Revista de Letras*. São Paulo, n.35, 1995. p.211-221.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEIRCE, C. S. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.



- PIGNATARI, D. Marco zero de Andrade. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.141-155.
- _____. A Ilusão da contiguidade. *Revista Através I*. São Paulo: Martins Fontes, 1984a.
- _____. *Informação, linguagem, comunicação*. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1984b.
- _____. Semiótica da montagem. *Revista Através I*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- PINHEIRO, A. *Aquém da identidade e da oposição – formas na cultura mestiça*. 2.ed. Piracicaba: UNIMEP, 1995.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- PUDOVKIN, V. *Argumento e realização*. Lisboa: Arcádia, 1961.
- READ, H. *História da pintura moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Porto: Rés, s/d.
- SANTAELLA, L. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- SANTAELLA, L. & NÖTH, W. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHNAIDERMAN, B. Semiótica na URSS. In: _____. (org.) *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.9-27.
- SEGAL, D.M. O problema do substrato psicológico do signo e algumas concepções teóricas de S.M.Eisenstein. In: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.235-240.
- SETON, M. *Serguei M.Eisenstein*.
- SILVA, F.L. e. Bergson, Proust – tensões do tempo. In: NOVAES, A. (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p.141-153.
- SONTAG, S. *Ensaio sobre a fotografia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SORIAU, E. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983.
- SUCRE, G. A nova crítica. In: UNESCO. Moreno, C. (org.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.261-278.



- SYIPHER, W. *Do rococó ao cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1983.
- TINIANOV, Y. et al. *Cine soviético de vanguardia*. Madri: Alberto Corazón, 1971.
- USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.163-218.
- VALÉRY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.9-103.
- _____. Leonardo e os filósofos. In: _____. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 179-253.
- _____ *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VALESIO, P. On poetics and metrical poetry. *Poetics*. n.2, p.36-70.
- VINCI, L. da. *El tratado de la pintura*. Buenos Aires: Las Americas, 1945.
- WIENER, N. *Cibernética e sociedade*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1970.



FEITOSA, S. B. *From representation to image: the sign composition in Oswald de Andrade*. São José do Rio Preto, 1999. 218p. Tese (Doutorado em Letras – Área de Concentração: Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Abstract

The radical status in which the poetic production of Oswald de Andrade proposes (and anticipates) the rescue of the poetic through a procedure of composition of the linguistic sign homologous to the visual arts. The aim of this research is to investigate the oswaldian antropofagic poetical project to remaking the signic diagram of the representation and achieving the setting up of the relationships between the procedures of montage within the poetics of Oswald de Andrade and the Eisenstein's imagistic effects coming out from the framing, as well as to rescue the esthetic vectors which were sincronically attached to the making of the poetic language in Oswald de Andrade: the primitivism in Gauguin, the cubism in Picasso and Duchamp, the procedure of composition of the ideogram and the objective relationship between the “I-liric” and the world in the equation given by Eliot's correlative objective, between the feeling and the thinking. Such relationships put in evidence the level of strangeness of the Oswald de Andrade's works in the dialogue of the rearticulation of his brasilian literary speech with the literary tradition.

Key-words: Oswald de Andrade; antropofagy; poetry; montage.



