

**GLOSAS E ENTRE-GLOSAS: Murilo Mendes ↔ Arthur Rimbaud,
Oswald de Andrade ↔ Blaise Cendrars**

Leila de Aguiar Costa*

RESUMO: *Pensar a relação entre a literatura brasileira e a literatura francesa impõe a necessidade de interpretações apoiadas na intertextualidade e, mesmo, em um movimento textual aberto a toda espécie de glosa, direta ou indiretamente reivindicada. Isto significa dizer que não é mais caso de se entender tal relação segundo a noção de “influência”, que impõe o modelo da árvore — que trabalha com conexões verticais e lineares —, mas segundo o viés do intertexto, perpassado pelo conceito de “rizoma” — que supõe o múltiplo, o disseminado, o não-hierárquico no registro da representação e da interpretação. Eis porque a proposta é aqui aquela de deixar ecoar entre Murilo Mendes e Arthur Rimbaud, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars ruídos literários que são marcas poéticas a um tempo pessoais e universais.*

PALAVRAS-CHAVE: *intertextualidade, poesia brasileira, poesia francesa*

ABSTRACT: *The purpose of exploring the relationship between Brazilian and French literatures needs to sustain interpretations by intertextuality able to provide ways to enhance any kind of glosses, directly or indirectly reinvidicated. This means to reject the concept of « influence », imposed by arborescent model — that works with vertical and linear connections —, in favor of using the concept of « ryzom » for intertext — that allows for multiple, non-hierarchical entry and exit points in data representation and interpretation. So doing, this paper proposes to echoate some literary noises, kind of personal and universal poetic marks, between Murilo Mendes and Arthur Rimbaud, Oswald de Andrade and Blaise Cendrars.*

KEYWORDS: *intertextuality, brazilian poetry, french poetry*

Existe um texto regional/nacional
Ou todo texto é universal?
Que relação do texto
Com os dedos? Com os textos alheios?
Giro
NÉ POUR D'ÉTERNELS
Com o texto a tiracolo
PARCHEMINS
Sem o texto
(MALLARMÉ)
Não decifro o itinerário.
Murilo Mendes. *Convergência*

* Docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo

Antes de tudo, importa enunciar aqui, e de modo bastante breve, balizas que nortearão a leitura que farei a seguir da relação entre a poesia brasileira e a poesia francesa. Diga-se logo à entrada que tal relação deve ser essencialmente pensada segundo o registro da intertextualidade. Costuma-se não sem razão afirmar que todo texto literário insere-se em um conjunto de textos em grande parte compreendidos como uma "escritura-réplica" de um ou mais textos. Sandra Nitrini (1997, p.162), em sua sempre útil *Literatura Comparada*, não hesita em afirmar que um texto, e seu autor, não produzem senão uma linguagem poética que se revela um diálogo entre diversos discursos. O que significa dizer que toda relação entre literaturas, com suas marcas a um tempo particulares e gerais que remetem a motivos — e o termo motivo é a ser entendido aqui como *motus* e tema — nacionais e transnacionais, impõe que ela seja considerada como um lento trabalho de acolhida e de recusa, de assimilação e de ruptura, de apropriação e expropriação.

Se o ato mesmo de leitura, tanto para os Antigos como para os Modernos, e conceitualizado pelos teóricos da literatura a partir dos anos 70, é ato indissociável de todo um processo intelectual que supõe que se colha, recolha, espie, reconheça os traços a serem tomados, e mesmo roubados, é inegável que a relação entre duas literaturas se revela como uma participação, que Julia Kristeva costuma qualificar de agressiva, e mesmo como uma expropriação ativa do outro. Eis porque tal relação supõe um ato de reminiscência, pelo qual outra escrita é evocada — por vezes tão somente invocada — e um ato de somação, responsável pela

transformação dessa mesma escrita, que se torna outra, que assume uma nova fisionomia, e que, por fim, elabora uma nova, sua, particular, significação.

Neste sentido, e dito de maneira sumária, o olhar crítico que aqui se lançará sobre a relação entre a poesia brasileira e a poesia francesa fará sua a perspectiva canônica da intertextualidade. Segundo Barthes, em diversas de seus escritos, todo texto é um intertexto, isto é, um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável. Poder-se-ia mesmo aqui fazer a hipótese de que todos os textos e todos os autores, das mais diversas literaturas e das mais diversas épocas, não fazem senão se entre-glosar. Não se está mais, por conseguinte, em um registro literário em que impera o modelo arborescente, a supor uma origem e ramificações, necessariamente secundárias e inferiores; antes, é a imagem do rizoma que faz sua aparição sobre a cena crítica¹. Ler a relação entre literaturas é privilegiar o rizoma como elemento incontornável do devir da própria literatura e de seus mais diversos procedimentos escriturais. É, ainda, convocar o leitor a preencher os interstícios eventualmente deixados livres, vazios, por vezes evanescentes, pelo caminho.

¹ Entenda-se por modelo arborescente aquele que privilegia a hierarquia, que impede o livre desenvolvimento das multiplicidades, que neutraliza o pluralismo, que privilegia as filiações. Isto significa que há, em tal modelo, um centro de coordenação ou um ponto primeiro de ramificação. O modelo rizomático, pelo contrário, visando justamente emancipar o pensamento da arborescência, busca promover as multiplicidades; não há mais unidade, centro ou ramificação primeira (originária). Ora, a literatura, e, mais ainda, a relação entre as literaturas, deveria ser essencialmente pensada segundo o modelo rizomático, sobretudo porque se trata aí de ato, não de um sujeito individual, mas de uma enunciação coletiva, escritura feita de intersecções, de cruzamentos, de imagens e sugestões vindas dos mais diversos domínios. Neste sentido, glosando Gilles Deleuze (*Milles Plateaux*), a literatura só poderia ser do tipo rizoma.

MURILO MENDES ↔ ARTHUR RIMBAUD

Assim o universo em breve alargou-se-me. A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para os trabalhos triviais; daí minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão. "*Quel siècle à mains*" segundo, desdenhosamente, Rimbaud.

*

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida (MENDES, 2003, p.177-178).

Se principio minha leitura com o exergo emprestado de Murilo Mendes, é porque ele me parece bastante exemplar daquele jogo intertextual referido linhas acima. Inicialmente, porque não escapa ao leitor a frase inicial, que faz do universo do poeta um mundo amplo, percorrido por infindáveis entradas e saídas literárias; mundo igualmente transmudado e, por isso mesmo, enriquecido pela poetização ("mitização", *mythos*, *fictio*... tantos outros termos possíveis...) do cotidiano, dos seres e dos objetos. A poética de Murilo Mendes constitui-se justamente disso: de um mundo plural, múltiplo, feito de fecunda intersecção, de um *continuum* intensivo —

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas (MENDES, 2003, p.176).

Em seguida, a passagem em exergo me interessa porque Murilo Mendes, leitor-ladrão-expropriador de Rimbaud, faz-nos entender que seu fazer poético é atividade essencialmente visual: *ver para escrever, ver para se poder escrever*. É vendo que o poeta pode se entregar a toda espécie de sensações. A existência, a vida do poeta-Murilo só se assume como tal, e só tem razão de *ser*, a partir do ato de *ver*, ato reincidente, recorrente, pois que ver chama na seqüência rever: "ver, rever, ver, rever", como uma litania a empreender seu ritmo à escrita-vida poética. Ora, esse é precisamente o trabalho do Rimbaud das *Lettres dites du 'Voyant'*. Ali, o poeta avesso a todo e qualquer constrangimento — social, político, literário —, poeta-maldito que “inventa. Excede do século/Porta a partitura do caos” (MENDES, 1970, p.74), revela que a poesia é, acima de tudo, uma questão de visão:

Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant [...] Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens [...] Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens [...] (RIMBAUD, 1965, p.200)².

O leitor de Murilo e de Rimbaud terá compreendido que um e outro buscam se furtar à trivialidade; o que um e outro procuram é, essencialmente, desagregar a vida, transformá-la em superfície de sensações — sensações inventadas, devires-sensações, para empregar o

² “Quero ser poeta, e trabalho para me tornar vidente [...] Trata-se de alcançar o desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos [...] O poeta se faz vidente por um longo, imenso e arazoado desregramento de todos os sentidos” (tradução minha).

conceito, célebre, de Gilles Deleuze³. "*Le dérèglement de tous les sens*" de Rimbaud, o "olhar armado" de Murilo mergulham precisamente aquele que escreve no registro do devir-poeta e do devir-poesia⁴. Pois que se tornar vidente, exacerbar a visão, fazê-la resplandecer em seu ponto máximo, quiçá signifique mergulhar o real, ou o mundo, no registro da figuração. Fantasmagoria. Erich Auerbach (1993, p.16-17) nos lembra, de modo bastante esclarecedor, que, a partir de Lucrécio, começou-se a pensar a imagem segundo o seu viés onírico: a imagem, e, por inferência, a imagem poética, remeteria a *phantasma* — conseqüentemente à visão. Não é justamente a isso que se referem Murilo Mendes e Arthur Rimbaud ao tomarem a palavra poética como *motus* fantasmático? No poeta brasileiro, a fulguração do poético romperia com as fronteiras bem delimitadas entre razão e imaginação:

A palavra cria o real?
O real cria a palavra?
Mais difícil de aferrar:
Realidade ou alucinação?

³ Vale reproduzir aqui a definição de Deleuze para o ato criativo e seus elementos constitutivos, que parecem subjazer aos procedimentos poéticos de Murilo Mendes e Rimbaud: "O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos. Os perceptos não são já percepções, são independentes de um estado dos que as experimentam; os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido [...] A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existe em si [...] Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escreve-se com sensações. Pintam-se, esculpem-se, compõem-se, escrevem-se sensações" (DELEUZE, 1992, p.144-146).

⁴ E Deleuze, uma vez mais, esclarece-nos sobre esse devir da literatura: "A fabulação criadora nada tem a ver com uma recordação, ainda que amplificada [...] De facto, o artista, incluindo o romancista [o poeta] excede os estados perceptivos e as passagens efectivas do vivido. É um vidente, alguém que devém" (DELEUZE, 1992, p.151). Ou, um pouco antes: "Não se está no mundo, devém-se como o mundo, devém-se *contemplando-o*. Tudo é *visão*, devir" (ibidem, p.149; os grifos são meus).

Ou será a realidade
Um conjunto de alucinações?
(MENDES, 1970, p.207).

No poeta francês, a palavra de ordem parece ser “alucinação”, que assume igualmente sua face encantatória, pois que o poeta crê “em todos os encantamentos”, experimentados em *Une saison en enfer*:

Je m'habituais à l'hallucination simple: je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi!

*Puis j'expliquais mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots!*⁵
(RIMBAUD, 1973, p.141)⁶.

Murilo Mendes e Rimbaud travam igualmente um diálogo bastante profícuo quando se trata de pôr abaixo todo um edifício poético já caduco. Em um dos *Murilogramas*, publicado em *Convergência*, precisamente naquele endereçado a Rimbaud, ali chamado, como não é de se surpreender, "autovidente & do cosmo", a voz poética muriliana informa a seu leitor, que é também seu destinatário do murilograma, que esse Rimbaud "Abole Musset, poeta ocíduo" (MENDES, 1970, p.74). Terá Murilo Mendes lido justamente as *Lettres dites du 'Voyant'*? Na verdade, pouca importa se a resposta é afirmativa ou negativa, sobretudo se nos lembrarmos de que todo texto é um intertexto, de origem geralmente

⁵ O *Dictionnaire de l'Académie Française*, em sua 8ª edição, define do seguinte modo o termo “alucinação”: “*Vision extériorisée d'une image qui ne correspond à aucun objet réel*” — “visão exteriorizada de uma imagem que não corresponde a nenhum objeto real”. Murilo Mendes e Rimbaud entenderiam do mesmo modo o caráter alucinatório da palavra poética...

⁶ “Eu me acostumava a uma alucinação simples: eu via muito francamente uma mesquita no lugar de uma usina, uma escola de tambores feita por anjos, carruagens nas estradas do céu, uma sala no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; um título de *vaudeville* erguia horrores diante de mim” (tradução minha).

anônima. Modelo rizomático, lembre-se... Seja como for, é fato que Rimbaud faz-se eloqüente quando se trata de Musset. O vitupério é a um tempo irônico e irado. Ouçamos, então, Rimbaud:

Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions [...] Ó! Les contes et les proverbes fadasses! ó les nuits ! ó Rolla, ó Namouna [...] Tout garçon épicière est en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque; tout séminariste en porte les cinq cent rimes dans le secret d'un carnet [...] Quelques-uns en meurent peut-être encore. Musset n'a rien su faire: il y avait des visions derrière la gaze des rideaux: il a fermé les yeux. Français, paradis, traîné de l'estaminet au pupitre de collège, le beau mort est mort, et, désormais, ne nous donnons même plus la peine de le réveiller par nos abominations (RIMBAUD, 1965, p.205)⁷.

E reconhecemos aí, em filigrana, Murilo Mendes que, em herdeiro-usurpador-transformador das visões rimbaldianas, em harmonia quiçá com as *Illuminations*, e pertencente a "*générations prises de visions*", não poderia senão se deixar assaltar, e mesmo assombrar, por uma "curiosidade inextinguível pelas formas" — e é de se assinalar o adjetivo a qualificar tal curiosidade; ele apontaria para a imagem de um *motus* poético contínuo que colore vogais, escreve o silêncio, ouve o inaudível, fixa vertigens ...⁸

⁷ “Musset é quatorze vezes execrável para nós, gerações dolorosas e tomadas de visões, – como sua preguiça de anjo as insultou! Oh! Os contos e os provérbios insípidos! Oh, as *noites*, oh *Rolla*, oh *Namouna* [...] Todo rapaz merceeiro é capaz de engatilhar uma apóstrofe Rollesca, todo seminarista carrega as quinhentas rimas no segredo de um caderninho [...] Alguns ainda morrem disso. Musset não soube fazer nada; havia visões atrás da gaze das cortinas: ele fechou os olhos. Francês, arroz com feijão, arrastado do botequim à carteira do colégio, o belo morto está morto, e desde então, não nos ofereçamos mais nem mesmo a pena de despertá-lo com nossas abominações” (tradução minha).

⁸ Tal teria sido, pois, a “lição rimbaud”, para empregar os termos de Mário de Andrade em “A escrava que não é Isaura” (ANDRADE, 1972, p.210), mesmo que Mário afirme que “não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud” (*idem, ibidem*). O Rimbaud de Mário é aquele, importa observar, que despe a poesia de seus ornamentos especiosos e mergulha o poético nas iluminações, a partir de um olhar iluminado (alucinado).

OSWALDO DE ANDRADE ↔ BLAISE CENDRARS

Se Murilo Mendes pode, de certa maneira, ser considerado um "modernista", é fato que, à semelhança de Rimbaud e, adentrando ao século XX francês, de Blaise Cendrars, ele se revela um tanto quanto avesso a essas inclusões em grupos. A partir das próximas linhas, será precisamente sobre a *bande moderniste* que meu olhar se deterá, procurando ainda jogar segundo as regras da intertextualidade, capazes de estabelecer um diálogo entre *avant-garde* brasileira e *avant-garde* francesa. É inegável que toda uma geração, no Brasil e na França, dera-se como propósito combater aquela poética "*rollaque*" a que alude Rimbaud. Os primeiros anos do século XX conhecem, então, uma efervescência que se manifesta em todos os domínios artísticos e literários — basta lembrar, por exemplo, que Graça Aranha profere sua conferência sobre a arte moderna brasileira ao som das *Gymnopédies* de Eric Satie, em meio a aplausos e apupos da platéia reunida no Teatro Municipal de São Paulo, na célebre semana de 1922. O Novo, o Outro faz finalmente sua aparição na cena cultural, por vezes sob as faces do Mesmo para, justamente, tornar-se novo e outro.

Avant-garde, pois. Mas *avant-garde* matizada de alguns desvios. Pois vale lembrar que o "fecundador", para empregar o termo de Leyla Perrone-Moisés (2000, p.212) em *Inútil Poesia*, do modernismo brasileiro, Blaise Cendrars, é, acima de tudo, um independente. Um poeta-aventureiro que não aprecia os *ismos*, que rejeita todo e qualquer aparato literário, que

recusa toda filiação a escolas, que não subscreve a manifestos. Refratário, pois, a qualquer manifestação de e do Poder, sua fisionomia é, sobretudo, aquela de um poeta inventor desembaraçado de programas e teorias. E é precisamente este independente que se torna figura emblemática de um grupo a que se atribui um *ismo*... E que, ao mesmo tempo, muito deve ao *modernismo* brasileiro, responsável por seu renascimento literário, longe das querelas dadaístas, surrealistas do continente europeu — importa assinalar que é no Brasil, país de todos os possíveis, que ele fez, segundo seus próprios termos, seu "aprendizado do ofício de escritor".

Modernismo, Modernidade que investirão a partir daí toda produção literária e artística no Brasil. Produção literária que terá em Blaise Cendrars e em Oswald de Andrade, ligados por uma amizade que se inicia em Paris, e que declina, posteriormente, em razão das fissuras no interior do próprio grupo modernista, significativos representantes. No poeta-pintor (Blaise Cendrars) e no fotógrafo-poeta (Oswald de Andrade), na equação Cendrars→Oswald→Cendrars←→Oswald, facilmente se reconhece a assimilação das formas correntes da nova linguagem lírica. Vejamos, então, como modernismo e modernidade se manifestam em um e outro poeta.

Como Blaise Cendrars entende a modernidade? Antes de tudo, como tempo presente — o passado, ele já recusou; o futuro, a ele nega projetar seu olhar. Sua mística pessoal de aventureiro faz com que seu único interesse — e o termo "interesse" vem de *inter essere*, ser-com, importa sobremaneira assinalar — seja um "profundo hoje", como ele mesmo

diz.O Novo, e o Outro, é sua divisa. Donde o "sou o outro " a impressionar todo seu corpo textual...⁹

Estrangeiro, viajante, ex-centrado voluntariamente, Blaise Cendrars se faz texto e intertexto em terras brasileiras. A poética que inaugura é poética da vida na ação: "Não mergulho minha pluma em um tinteiro mas na vida", explicita ele em algum instante de *L'homme foudroyé*. Não surpreende, por conseguinte, que a modernidade em/de Cendrars, seus traços mais fundamentais, seja aquela dedicada às deambulações ou, ainda melhor, à *errância*. Pois que a *errância* permite ao poeta-pintor tomar posse do mundo, estar-com o mundo, com suas coisas, seus objetos, suas personagens. Para fazer-se mundo, Blaise Cendrars procede por inventário — motivo a perpassar toda sua produção poética. Elaborando listas do que vê, do que viu, ele vive a poesia "antes de escrever" - e "escrever, é supérfluo". O Brasil que se descortina ao olhar do poeta lhe permite percorrer, recensear, nomear o mundo, transformando-o em um grande corpo de desejo. Assim, cumpre ao poeta das nomeações balizar o mundo a cada proferação e, com isso, com ele (re)nascer. Ato de (re)conhecimento resultante desse movimento de soletrar as coisas do mundo. Ato e movimento que conferem densidade de existência a mundo e a coisas. Como se lê em São Paulo:

⁹ Ecos rimbauldianos a rondar: "[...] *je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense [...]* JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait !” “[...] eu me reconheci poeta. Não é em absoluto culpa minha. É falso dizer: Eu penso: dever-se-ia dizer: pensam-me [...] EU sou um outro. Tanto pior para a madeira que se vê violino, e desdém para os inconscientes, que tagarelam sobre o que totalmente ignoram “ — tradução minha (RIMBAUD, 1965, p.200).

*Enfin voici des usines une banlieue un gentil petit tramway
Des conduites électriques
Une rue populeuse avec des gens qui vont faire leurs emplettes
du soir
Un gazomètre
Enfin on entre en gare
Saint-Paul
Je crois être en gare de Nice
Ou débarquer à Charring-Cross à Londres
Je trouve tous mes amis
Bonjour
C'est moi (CENDRARS, 2002, p.228)¹⁰.*

E tudo principia com um dêitico — "voici"/ "eis". Dêitico que põe em cena olhar e visão, pois que olhar e visão — e tal não poderia se dar de outra maneira, uma vez que Cendrars é poeta-pintor — abrem o mundo, agitam seus elementos, revelam suas personagens. Olhar e visão que se detêm em segmentos da realidade, em fragmentos do cotidiano; olhar e visão que pouco a pouco registram, à medida que nelas se pousam, as coisas do mundo. Olhar e visão que, ao mesmo tempo, assumem ritmo determinado pelo movimento pausado de um trem a entrar na estação, que não é só de São Paulo, mas de Nice e de Londres. E que se fazem corpo ao desembarcarem na *gare*, e voz ao proferirem uma saudação, simples, cotidiana, sem ênfase, sem superfetição. A pontuar o percurso do olhar-visão, outro dêitico: "*enfim*". "*Enfim*" que constrói, como era de se esperar, uma nova paisagem, pela qual deambulará o poeta.

Nova paisagem que se põe diante do olho *scriptor*:

¹⁰ "Eis enfim usinas, uma periferia, um simpático pequeno bonde/Conduitas elétricas/Uma rua populosa com pessoas que vão fazer suas compras/da noite/Um gasômetro /Entra-se enfim na estação/São Paulo/Penso estar na estação de Nice/Ou desembarcar em Charring-Cross em Londres/Encontro todos os meus amigos/Bom dia/Sou eu" (tradução minha).

PAYSAGE

*Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s'encadre dans ma
fenêtre*

Je vois une tranche de l'avenue São João

Trams autos trams

Trams-trams trams trams

*Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes petites
charretes vides*

*Au-dessus des poivriers de l'avenue se détache l'enseigne géante
de la CASA TOKIO*

Le soleil verse du vernis (CENDRARS, 2002, p.232)¹¹.

Poema paradigmático, uma vez que convoca justamente o motivo da visão para registrar o mundo: o poema é moldura a enquadrar "mur ripoliné", "tranche de l'avenue São João", "trams autos trams", "mulets", "charretes", "poivriers de l'avenue", "enseigne [...] de la CASA TOKIO"; poema a qualificar tudo o que o olho vê — "jaunes", "toutes petites", "géante"... Não por acaso os poemas recolhidos sob o título *Feuilles de route* podem ser considerados como uma série de pequenos esboços *pris sur le vif*, retratos de pessoas, de coisas e mesmo de animais onde a influência do cinema é bastante marcada, pois que a maioria desses poemas se apresenta sob a forma de instantâneos fotográficos — ecos a rondar em Oswald-fotógrafo-poeta —, onde a simultaneidade é sempre flagrante.

Ora, é precisamente o apelo ao visual, à visão e ao olho/olhar que comparece em Oswald de Andrade, mais precisamente em *Pau-Brasil*, publicado pela primeira vez em Paris, em 1925, com ilustrações de Tarsila

¹¹ PAISAGEM

A parede laqueada da PENSÃO MILANESA se emoldura em minha/janela/Eu vejo um pedaço da avenida São João/Bondes autos bondes/Bondes-bondes bondes bondes/Mulas amarelas atreladas em trio puxam pequeninas/charretes vazias/Acima dos pimenteiros da avenida se descola o letreiro gigante/da CASA TOKIO/O sol derrama verniz” (tradução minha).

do Amaral. Ali, a linguagem é ao mesmo tempo pictural e poética; ela recorre, à semelhança de Blaise Cendrars, a formas quebradas, curtas — donde se abole a pontuação —, remontadas em uma construção nova, que já vale por sua própria expressão visual e por seu ritmo, e, mesmo, força sonora. Sensível a todos os recursos de apelo aos sentidos utilizados comumente por Blaise Cendrars, Oswald como que procede à (re)colagem do mundo, a uma (dis)posição nova do mundo. Em *Pau-Brasil*, os quadros se sucedem, *flashes* da realidade colhidos nas várias dimensões: sonora, tátil, visual, olfativa — *Feuilles de route* oswaldianas... Eis porque seria possível afirmar que o procedimento metonímico é aqui exemplar, no sentido em que favorece a percepção de seres e de coisas, não na totalidade, mas em sua forma fragmentária. *Pau-Brasil* como Poema-registro, como se pode comprovar em “Postes da Light”, no poema intitulado “Anhangabaú”:

Anhangabaú

Sentados num banco da América folhuda
O cow-boy e a menina
Mas um sujeito de meias brancas
Passa depressa
No viaduto de ferro (ANDRADE, 1966, p.110).

Reconhece-se, aqui, o mesmo procedimento de Cendrars: um quadro, ou um *flash*, a colher o que o olho vê e percebe. A recolher o que o corpo sente. Um quadro composto por um estilo telegráfico, epigramático, onde as imagens são montadas por um processo de justaposição. Repertoriar o

mundo é dá-lo a conhecer, assim como dar a conhecer as figuras que nele deambulam. Ou que assistem a uma corrida de cavalos, ao som de uma orquestra, e a beber chá na Hípica:

Hípica

Saltos records
Cavalos da Penha
Correm jóqueis de Higienópolis
Os magnatas
As meninas
E a orquestra toca
Chá
Na sala de cocktails (ANDRADE, 1966, p.118).

A mania do inventário poético, tão presente em Cendrars, baliza igualmente os poemas de Oswald: a visão, agora, é aquela que parece percorrer os letreiros das casas comerciais que tanto fascinaram o olhar do poeta-pintor; o olhar do fotógrafo-poeta entrega-se à modernidade, produzindo um número infundável de clichês que não fazem senão registrar a cidade. De Nova Iguaçu:

nova iguaçu
Confeitaria Três Nações
Importação e Exportação
Açougue Ideal
Leiteira Moderna
Café do Papagaio
Armarinho União
No país sem pecados
(ANDRADE, 1980, p.18).

Note-se, entretanto, que o olhar que pousa sobre Nova Iguaçu não é simples lente voltada para a *res* a ser registrada. Como apropriadamente esclarece Vera Lúcia de Oliveira (2002, p.154), Oswald de Andrade, em *Pau-Brasil*, ao lado da luz que joga sobre a modernidade de princípios do século XX, “repercorre a história nacional, corrói lugares- comuns, explicita figurações falsas da realidade”. A um tempo, pois, olhar-fotografia, que unicamente nota o que vê, e olhar-crítico, hermenêutico, que expõe à visão e ao entendimento o que percebe e interpreta daquela mesma *res*. Se à poesia modernista cabe limpar as estrebarias da literatura, ao poeta/poema-registrador-do moderno cumpre pôr em cena o que até então era julgado antipoético. Neste sentido, parece pertinente afirmar que Oswald, quiçá à maneira de Rimbaud, promove o comum à qualidade do poético¹². Em interlocutor de Rimbaud e de Cendrars-seguidor-de-Rimbaud — daquele Cendrars que se entrega à “poesia dos fatos”, que finca os pés na terra e a quem interessa, sobretudo, passar em revista as coisas que constituem o mundo — não surpreende, então, que Oswald pense sobre todas as paisagens possíveis, ou sobre todas as faces possíveis, que os elementos do cotidiano podem oferecer ao universo do literário. É o que se

¹² É Mário de Andrade que nos assegura de tal hipótese, referindo-se à transformação do heterogêneo em Rimbaud: “Ainda aqui uma ‘iluminação’ de Rimbaud veio afinal a resolver-se numa verdade científica. Os menos ignorantes recordar-se-ão de que na ‘Alquimia do verbo’ ele confessa apreciar pinturas de casas de comércio, anúncios, etc. Estou convencido de que a necessidade de síntese e de energia que deu a tais anúncios formas elípticas arrojadas influiu na sintaxe dos modernistas” (Andrade, 1972, p.253). Lê-se, pois, em Rimbaud, em *Alchimie du verbe*: “[...] *Depuis longtemps je me vantaais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne. J’aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires* [...]»/ “Há muito eu me gabava de possuir todas as paisagens possíveis, e julgava irrisórias as celebridades da pintura e da poesia moderna. Eu gostava das pinturas idiotas, enfeites de portas, cenários, telas de saltimbancos, letreiros, iluminuras populares” — tradução minha (Rimbaud, 1965, p.139).

dá com uma simples metalúrgica, com seus números e seus componentes tecnológicos:

metalúrgica

1 300° à sombra de telheiros retos
12 000 cavalos invisíveis pensando
40 000 toneladas de níquel amarelo
Para sair do nível das águas esponjosas
E uma estrada de ferro nascendo do solo
Os fornos entroncados
Dão o gusa e a escória
A refinação planta barras
E lá embaixo os operários
Forjam as primeiras lascas de aço
(ANDRADE, 1980, p.17).

M ↔ A ↔ O ↔ B

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi.
Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*

Eis que, assim, em Oswald e em Cendrars, graças ao ato mesmo de repertoriar e de catalogar o que se oferece ao olhar, constitui-se uma espécie de poética cosmogônica. Em Oswald, a poesia é como que uma crônica a anunciar o mundo — “*crônica*. Era uma vez/ O mundo” (ANDRADE, 1980, p.30) —, cujo ritmo é marcado pelas horas do relógio:

relógio

As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão
(ANDRADE, 1980, p.30).

Mundo que é a história a parar em quatro *gares* — da infância, adolescência, maturidade e velhice¹³. Em Cendrars, a poesia põe-se a “enumerar as coisas e a chamá-las pelo seu nome em uma efusão” (CENDRARS, 2005, p.XXIII). Quase à maneira de uma prece, a criação poética cendrarsiana como que põe sob os olhos, pela primeira vez, imagens do mundo, para dá-lo a descobrir:

La baleine
Le gros nuage
Le morse
Le soleil
Le grand morse
L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnette et la mouche
(CENDRARS, 2005, p.XXIII)¹⁴.

¹³ “*infância*. O camisolão/ O jarro/ O passarinho/ O oceano/ A visita na casa que a gente sentava no sofá”; “*adolescência*. Aquele amor/ nem me fale”; “*maturidade*. O Sr. e a Sra. Amadeu/ Participam a V.Exa./ O feliz nascimento/ De sua filha Gilberta”; “*velhice*. O netinho jogou os óculos/ Na latrina” (ANDRADE, 1980, p.29-30).

¹⁴ “A baleia/A espessa nuvem/A morsa/O sol/A grande morsa/O urso o leão o chimpanzé a cascavel e a mosca” (tradução minha).

Diga-se afinal. Aquela equação

Cendrars → Oswald → Cendrars ← → Oswald proposta mais acima parece, então, comprovar que a relação entre a poesia brasileira e poesia francesa procede pela polifonia e pela intertextualidade, estabelecendo um diálogo entre textos e contextos. Mas, mais do que isto, ela se abre para o diálogo e para os ecos rizomáticos que, nem por isso, abandonam suas marcas profundamente individuais. A vida e a cidade para as quais o poeta brasileiro e o poeta francês apontam são aquelas, faça-se aqui a hipótese, que desperta. Ouçamos para concluir os ecos de Blaise ← → Oswald — a se glosarem e a se complementarem, com imagens que convocam ao mesmo tempo o olhar de um e o olhar de outro:

LA VIE SE REVEILLE

*Les premiers trams ouvriers passent
Un homme vend des journaux au milieu de la place
Il se démène dans les grandes feuilles de papier qui battent des
ailes et exécute une espèce de ballet à lui tout seul tout en
s'accompagnant de cris gutturaux... STADO... ERCIO... EIO
Des klaxons lui répondent
Et les premiers autos passent à toute vitesse (CENDRARS, 2002, p.231)¹⁵.*

Cidade

Foguetes pipocam o céu quando em quando
Há uma moça magra que entrou no cinema
Vestida pela última fita

Conversas no jardim onde crescem bancos

¹⁵ A VIDA DESPERTA

“Os primeiros bondes operários passam/Um homem vende jornais no meio da praça/Ele se agita nas grandes folhas de papel que batem/asas e executa uma espécie de balé solo ao mesmo tempo em que/se faz acompanhar de gritos guturais...STADO... ERCIO... EIO/Buzinas lhe respondem/E os primeiros carros passam a toda velocidade” (tradução minha).

Sapos
Olha
A iluminação é de hulha branca
Mamães estão chamando
A orquestra rabecoa na mata
(ANDRADE, 1980, p.18).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Obra imatura**. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, 300p.

ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966, 141p.

_____. **Oswald de Andrade. Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980, 108p.

AUERBACH, Erich. **Figura**. Paris: Belin, 1993, 95p.

CENDRARS, Blaise. **Poésies complètes**. Vol. 1. Paris: Denoël, 2002, 431p.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Lisboa: Editorial Presença, 1992, 191p.

MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. São Paulo: Record, 2003, 191p.

_____. **Convergência**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, 217p.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 364p.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 1997, 301p.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. **Poesia, mito e historia no modernismo brasileiro**. São Paulo: Editora da UNESP, 2002, 342p.

RIMBAUD, Arthur. **Poésies. Une saison en enfer. Illuminations**. Paris: Gallimard, 1965, 301p.