

Um Oswald fotógrafo, também poeta

LEVI MIRANDA AGRESTE DA SILVA

(IEL/ Unicamp), sob a orientação do Prof. Dr. Jefferson Cano

Resumo: O ensaio a seguir visa explorar uma face pouco comentada do escritor brasileiro Oswald de Andrade. Tendo vivido em meio a um momento revolucionário com o recente acesso ao cinema e à fotografia, podemos claramente perceber a influência dessas outras formas de linguagem na escrita de Oswald. Detentor de técnicas primorosas, o escritor consegue forjar um efeito imagético às suas palavras, principalmente se observarmos o romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Não é de todo surpreendente, pois a fotografia e o cinema têm suas similaridades com a literatura, das quais Oswald fez uso para compor um romance praticamente icônico. Com capítulos curtos e uma escrita descontinuada, o autor nos conduz ao longo de toda a história por meio de memórias – como nos revela o título da obra – e é exatamente essa característica que pretendemos desenvolver neste trabalho.

Palavras-chave: fotografia; cinema; modernismo; imagem.

À primeira vista, o título pode causar estranhamento. Afinal, qual a relação entre Oswald de Andrade, renomado poeta modernista, com a fotografia? O que faria colocar suas tantas qualidades como escritor supostamente de lado para ressaltar sua face de fotógrafo – se é que ele a teve? Primeiramente, poesia e fotografia são formas de expressão, tipos diferentes de linguagem, mas ambas podem ser consideradas arte. Desse ponto de vista, há pelo menos um nó que une as duas, estabelecendo um mínimo contato entre elas; contudo, veremos que ao longo desse comprido fio, apresentar-se-ão diversos nós capazes de relacioná-las.

É importante diferenciar a fotografia de uma “imagem de mídia”. A primeira é preenchida por uma subjetividade e diversidade não encontrada na segunda. De fato, segundo Sousa a fotografia faz parte do grupo de expressões visuais que constitui uma essência do homem desde os tempos primitivos: a fabricação de imagens (SOUSA, 2009, pp. 21-22). Tratando as imagens como “mediações entre o homem e o mundo” (idem, p. 22), estas tem uma função muito similar à das letras. É possível usá-las para capturar um momento, uma sensação, representá-la de maneira que inspire a uma compreensão diferenciada e, por um momento, permitir que outra pessoa veja com os olhos do autor/fotógrafo. Como nos diz, Sousa, “a capacidade da fotografia de provocar a imaginação é um dos principais motivos que permitem que a relacionemos à literatura” (idem, p. 23).

Uma das principais qualidades da fotografia é paralisar instantes, a fim de que durem o suficiente para os olhos poderem perceber todos os adornos que envolvem aquele momento. Essa capacidade faz com que nós possamos extrair sensações e interpretações diversas, únicas a cada um, dentro das limitações da foto – assim como o papel que carrega as letras também apresenta suas limitações. No entanto, seria ingenuidade supor que as letras e as imagens pudessem causar os mesmos tipos de impressões, afinal são formas diferentes de linguagem. Contudo, é possível encontrar uma área de intersecção entre as duas, de modo que a fotografia possa ser influenciada pela poesia e também causar influência na mesma. Como exemplos, Sousa nos apresenta Oswald de Andrade e o também modernista em sua área, Thomas Farkas, fotógrafo brasileiro cujas fotos “apresentam certas características que se aproximam de figuras de linguagem típicas do texto poético, como a metáfora e a metonímia” (idem, p. 13).

O Brasil de Oswald de Andrade era um país experimentando os primeiros gostos da urbanização. Entretanto, tal degustação vinha basicamente do exterior. Ao lermos romances como *Lucíola*, de José de Alencar, e *Quincas Borba*, de Machado de Assis, ou ainda peças teatrais como *A Capital Federal*, de Artur Azevedo, vemos uma sociedade em que o elegante era ser – ou parecer – do exterior, principalmente da Europa, suposto núcleo de cultura genuína. Essa visão eurocêntrica incomodava os modernistas que, apesar de terem sido influenciados pelas estéticas europeias, começaram a sonhar com uma estética nacional de qualidade. Sendo assim, “o modernismo propunha a renovação no domínio da produção artística. Ao mesmo tempo, e enfaticamente, ela faz a defesa da nacionalização das fontes de inspiração do artista brasileiro” (MORAES, 1998, p. 221). Mas à medida que a influência europeia no cenário internacional começa a esmorecer, o tema nacionalista deixa de ser obsoleto e se torna cada vez mais necessário (VELLOSO, 1993, p. 89). O ideal modernista começa, então, a promover a própria nação como inspiração artística, suas belezas naturais e também a população em sua diversidade étnica e simplicidade cultural, afinal “a modernização da cultura só se viabiliza se estiver assentada em tradições nacionais caracterizadas enquanto populares” (MORAES, *Op. cit.*, 221). Portanto, pode-se dizer que os olhos dos modernistas voltaram-se, ao menos um pouco, para as ruas – tanto alguns escritores quanto pintores, ou seja, a arte textual e visual –, como vemos nos quadros de Tarsila do Amaral e na prosa de João Guimarães Rosa.

Em meio a este quadro, nasce, em 19 de junho de 1898, o cinema brasileiro, mesmo que iniciado de forma estranha: “Um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeus, filma, em território francês (o pacote *Brésil*), um filme brasileiro” (BERNADET, 2004, p. 16). Com a chegada do cinema no Brasil – especialmente em São Paulo – a escrita começa a ser cada vez mais influenciada pela nova dinâmica da imagem, de tal forma que “entendida como realidade em movimento, a vida moderna encontra sua melhor forma de expressão no cinema” (MORAES, *Op. cit.*, p. 225). Assim que surgiu a primeira sala de cinema, em 1907, os filmes passaram a ser mais acessíveis à população, uma vez que os cineteatros – locais onde se realizavam as primeiras atividades cinematográficas – eram frequentados apenas pelas elites, contudo, “estimulado pelo baixo preço da entrada” (SANTORO, 2005, p. 4) dos primeiros cinemas, seu público foi socialmente mais diversificado. Ou seja, assim como esperavam

as ideias modernistas, a arte não está sendo apenas inspirada no povo, mas este entra em contato com ela.

No misto dessas influências e tendências, encontramos um Oswald de Andrade ávido por criar uma identidade nacional, e que achou nas imagens – fotografia e cinema – um estilo inovador no Brasil. Ao tratar de um texto produzido por Oswald, Sousa ressalta que “o poeta parece comemorar a liberdade proporcionada pelo surgimento da máquina fotográfica, que permitiria um novo tipo de artista, mais livre das convenções sociais” (SOUSA, *Op. cit.*, p. 142). De fato, encontramos em Oswald aspectos muito similares aos da fotografia. Suas poesias curtas – ou, no caso de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, seu capítulos curtos – normalmente representam instantes, seus movimentos paralisados, os aspectos da paisagem que a torna bela, ou ainda um momento emocional descontextualizado, instantâneo. Por exemplo, o capítulo inicial do romance citado acima, *O Pensieroso*:

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério [...] (ANDRADE, 1978, p. 13).

As linhas iniciais, em forma de versos, destacam cada uma das descrições apontadas. Percebemos que há um jardim, uma procissão, cônegos. Ganhamos igualmente uma noção emocional da memória: jardim desencanto, dever, procissão com pálios, circo vago e sem mistério. E ainda um aspecto subjetivo de localidade, ao situar o tal circo “lá fora” – aspecto presente também na fotografia, na qual a “subjetividade é atingida a partir de uma cena exterior” (SOUSA, *Op. cit.*, p. 140). Os artifícios do autor nos dão a impressão de que estamos sentados num sofá ao seu lado, enquanto ele tira de uma caixa e nos apresenta memórias em forma de fotos ou cartas, e assim nos conta sua história. É importante apontar que a descrição não é basicamente física, mas traz à tona tudo que pode ser contido numa memória – uma vez que assim o título do livro pressupõe –, ou seja, imagens cortadas apresentadas em sequência – mais similar ao dinamismo do cinema do que propriamente à fotografia, uma vez que também se considere a influência cubista no autor –, cheiros, sons, falas, sensações etc. Como podemos perceber na continuação deste mesmo capítulo, quando o autor descreve as palavras da sua mãe e seus pensamentos na procissão:

Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas.
– O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser mãe de Deus.
Vacilava o morrão de azeite bojudado em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.
– Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém (ANDRADE, *Op. cit.*, p. 13).

O eu lírico nos apresenta imagens marcantes de sua infância: sua mãe chamando-o para o oratório, as mãos grudadas da mãe, preparadas para orar, a fala da mãe provavelmente o instruindo quanto a sua fé, os elementos presentes no ritual – azeite e talvez a figura da santa –, sua reza automatizada, misturada e interrompida pelos seus pensamentos, voltados às pernas das mulheres. Uma foto pode não guardar as falas que ocorreram ou seus pensamentos naquele instante, mas a memória sim. Portanto, não é apenas uma realidade fotográfica que o autor pretende representar, mas como se fossem fotos trespassadas pelas memórias do eu lírico do instante. Vejamos claros exemplos sobre a intenção icônica de Oswald, numa sequência de capítulos referentes a uma viagem pela Europa de João e sua colega de infância; são eles “Cerveja”, “Costeleta Milanese”, “Veneza” e “Mont-Cenis”:

Empalada na límpida manhã a Alemanha era uma litografia gutural quando os corações meu e de Madô desceram malas em München.

Paredes enormes davam comida a portais góticos. Um príncipe da Baviera chegou para as calçadas perfiladas e gordas hurrarem a carruagem que entrou no povo por mitrados cavalos sólidos.

E um bardo garganteou entre bocks na fumaça sonora de valquírias.

Mas na limpidez da manhã mendiga cornamusas vieram sob janelas de grandes sobrados.

Milão e os Alpes imóveis no orvalho.

Descuidosas coisas novas pingaram dias felizes na cidade diferente dos doges.

Descidos da janela do hotel o estrangulamento de palácios minava sob relógio de vidro negro com horas áureas na direção da praça bizantina.

[...]

Cristais jóias couros lavrados marfins caíam com xales italianos de côres vivas nos canais de água suja.

Gondolamos graciosamente na ponte de Rialto e suspiramos na outra [...].

O alpinista
de alpenstock
desceu
nos Alpes (idem, pp. 29-32).

Nesses 4 capítulos, Oswald retrata passagens do eu lírico por Alemanha, Itália (Milão e Veneza) e França. Mas pouco nos diz do que fizeram as personagens naqueles locais, nem sequer se preocupa em descrevê-los em detalhes, faz apenas pequenos comentários de determinadas cenas que ficaram na memória de João Miramar. Tem-se a

sensação de imagens soltas, nas quais aspectos inusitados são ressaltados – as mulheres de Milão sob as janelas dos sobrados, o relógio de vidro negro de Veneza, o alpinista de Mont-Cenis –, sem uma continuidade explícita no enredo, em que as imagens são prioritárias em relação às ações. Do ponto de vista estético, vale perceber o domínio do autor sobre a linguagem, se dando liberdade de brincar com palavras, formando neologismos – hurrarem, cornamusas, gondolamos – e deixando as sentenças menos carregadas ao eliminar determinadas palavras não essenciais para a compreensão – “cristais jóias couros lavrados marfins caíam...” –, apesar de forçar o leitor ao “decifrar do estilo em que está escrito tão atilado quão mordaz ensaio satírico” (idem, p. 11). Ou seja, a própria forma de escrita do autor é cortada e descontinuada – não tanto quanto o modernista irlandês James Joyce, mais ainda assim descontinuada –, facilitando a relação entre sua linguagem poética e a fotografia. Outra característica importantíssima no livro – e também nos poemas de Oswald de Andrade – são os títulos. Eles constituem o sentido do capítulo juntamente com seu corpo, de tal forma que, sem os títulos, alguns capítulos não poderiam ser compreendidos, como o último deles aqui apresentado, *Mont-Cenis*. Tendo em mãos apenas o corpo do capítulo, não teríamos a noção de que as personagens saíram de Veneza para a França, uma vez que este só faz referência aos Alpes, que cruzam sete diferentes países, dentre eles a própria Itália, onde estavam anteriormente. Entrando em contato com o título, no entanto, temos informações suficientes para deduzir que João e Madô estavam visitando os Alpes franceses.

O romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* não é, porém, um álbum de fotografias. Além dos outros aspectos que compõem uma memória e não estão presentes numa foto – sentimentos, falas, razões –, encontramos também alguns capítulos nos quais são apresentadas cartas. Não se comenta nada sobre elas e seus conteúdos não são alterados – inclusive os deslizos gramaticais e ortográficos presentes nas cartas de Minão da Silva, administrador do sítio de João. Continuamos com a sensação de nos serem apresentadas memórias do eu lírico contidas numa caixa, fotos e cartas. Tal similaridade nos faz refletir novamente sobre as relações entre imagem e escrita, como uma pode exercer influência sobre a outra e de como não é absurdo nenhum admitir que podemos escrever de maneira fotográfica, recortada, instantânea. E talvez propor que o meio termo entre a fotografia e a escrita seja o cinema, possível gatilho para a inspiração de Oswald de Andrade, dentre outros poetas e escritores, uma vez que viveram – e talvez cresceram – no entusiasmo cinematográfico da moderna São Paulo.

Concluindo, assim como todos os outros momentos literários que conhecemos, a arte era afetada pelas condições sócio-históricas. Não diferentemente, o Modernismo se viu influenciado pelas necessidades de sua época, de criar uma identidade nacional. Enquanto isso, o Brasil recebeu o advento do cinema, que revolucionou a forma de se ver imagens, repercutindo inclusive na escrita, como, por exemplo, no estilo de Oswald de Andrade, que apresentava nas suas letras diversas características presentes no cinema e na fotografia, fato que o Brasil ainda não havia visto.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar*. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2004.

MORAES, Eduardo Jardim de. "Modernismo Revisitado", in: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1988.

SANTORO, Paula Freire. *A relação da sala de cinema com a urbanização em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. Texto produzido para o XI Encontro Nacional de Planejamento Urbano e Regional, em Salvador, BA, 2005.

Disponível em <http://saopaulo.org.br/download/257.pdf>. Acessado em 28/10/2010.

SOUSA, Fabio d'Abadia de. *A apreensão no instante: relações entre a literatura e a fotografia*. Tese de Doutorado em Letras e Linguística. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, GO, 2009. Disponível em: http://bdt.d.ueg.br/tesesimplificado/tde_arquivos/49/TDE-2009-11-20T121435Z-485/Publico/Tese_Fabio_Sousa.pdf. Acessado em 12/10/2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta. "A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista", in: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 6, n.º 11, 1993.